# سينما نعم سينما لا

## ثالث مَرَّة

فتحى العشرى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٧

الإخراج الفنى : مادلين أيوب فرج

تصميم الغلاف : سامى بخيت

العشرى ، فتحى

سينما نعم سينما لا ثالث مرة / فتحى العشرى .

ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

مج ٤٢٨؛ ٢٠ سم .

تدمك ٢ ٧٢٣ ٤١٩ ٩٧٧

١ ـ الأفلام السينمائية ـ تاريخ ونقد

( أ ) العنوان :

**رقم الإيداع بدار الكتب ١٣١٩٧/ ٢٠٠٧**

**I.S.B.N 977 - 419 - 723 - 2**

ديوى ٤٣٥٢, ٧٩١

## إهداء

نجيب محفوظ

لويس عوض

جلال العشرى

أساتذتى

فتحى العشرى

# سينما نعم .. سينما لا .. ثالث مرة

**عندما** تصديت للنقد السينمائى بتشجيع الصديق الراحل يوسف فرنسيس كنت محصناً بالنقد الأدبى والتشكيلى والمسرحى، وهى ممارسات أدت إلى فهم النص الأدبى والمسرحى والرؤية التشكيلية، وبالتالى فهم السيناريو والحوار من ناحية والصورة والحركة والألوان والإضاءة من ناحية أخرى، فضلاً عن الأداء والموسيقى.. وبقى الإخراج والمونتاج والمكساج والدوبلاج، وهى عناصر يمكن التعرف عليها والتصدى لها بالنقد.

ومن هنا فإن التجربة تؤكد أن الإلمام السابق بالفنون الستة السابقة على السينما تهيئ المعرفة بالفن السابع وتمهد للاقتراب منه بحيث يمتلك الناقد على هذا النحو كل أدوات النقد السينمائى بما يميزه عن الذين يتصدون لهذا النقد دون وعى بالفنون الأخرى ودون ممارسة لنقد الفنون الأخرى..

وجدير بالذكر أننى أقدمت على نقد السينما الأجنبية مبكراً من منطلق فكرى أكثر منه فنى، عندما تعرضت للأفلام الممنوعة أو تلك التى طالتها الرقابة والسلطات بالمنع الكلى أو الجزئى..

ولكن عندما قررت خوض معارك النقد السينمائى الشامل فكرياً وفنياً، قصرت جهدى على الأفلام المصرية بصفة خاصة، إيماناً منى بأن الناقد يتعرض لصناع الفيلم وجمهور المشاهدين، وهما عنصران يتوفران عند نقد الأفلام المصرية، لأن الكتابة عن الأفلام الأجنبية تعنى التوجه لجمهور المشاهدين وحده دون صناع الأفلام، وعندئذ تصبح الرسالة ناقصة.. لأن النقد رسالة وليس عملاً أو وظيفة أو مهنة..

النقد إذاً رسالة أو هكذا ينبغى أن يكون، وهى رسالة لا ينبغى لمن لا يحمل مؤهلاتها أن يمارسها ويتصدى لها حتى لا تختلط الأوراق ويتحمل أصحاب الرسالة المؤهلين لها جريرة الدخلاء والمدعين..

ونتيجة للموضوعية والجرأة والوضوح فى التناول بغض النظر عن الصداقات وغير الصداقات، وقع الصدام، المشتق من التصدى، فحصدت الأعداء دون أن أكسب أصدقاء، بل خذلت الأصدقاء.. عانيت كثيراً سواء خارج العمل أو داخله، ولكنى ظللت ثابتاً واثقاً غير نادم، لإيمانى العميق والحقيقى بأننى أديت وأؤدى رسالة، لا تقف عند حدود السينما أو الفن ولكنها تمتد إلى المجتمع والسياسة والتاريخ.. حتى خرجت بفلسفة خاصة، هى فلسفة «الجبر والاختيار» وتلك قضية أخرى لها مجال آخر..

ولأننى أصدرت عام ١٩٨٢ كتاباً بعنوان «سينما نعم سينما لا» عن الأفلام الأجنبية، وأصدرت عام ٢٠٠٥ كتاباً عن الكتب السينمائية العربية والعالمية، أطلقت عليه «سينما نعم سينما لا.. ثانى مّرة» على طريقة «الكلاكيت» رأيت أن أعنون هذا الكتاب عن الأفلام المصرية بهذا العنوان «سينما نعم سينما لا.. ثالث مّرة».. آملاً أن تأتى البقية عن القضايا والمهرجانات والشخصيات تحت العنوان ذاته.. كل ما أتمناه ـ رغم انتشار أفلام العنف والجنس والإحباط والكوميديا الهابطة والعشوائيات بدعوى الواقعية والواقعية الجديدة والفانتازيا والرمزية والرمزية الجديدة والضحك للضحك ـ أن تشهد الأعوام المقبلة وعلى امتداد الألفية الثالثة أفلاماً نقول لها نعم ولا نقول لها لا، لتتراجع سينما نعم وتسود سينما لا!

**فتحى العشرى**

# ليلة قتل.. السينما المصرية

**لأنه** مخرج كبير، ولأنه سيناريست كبير، ولأنهم نجوم كبار، توقعنا عكس ما شاهدنا تماماً.. كانت مفاجأة حزينة فى ليلة المفترض فيها أن تكون افتتاحاً سعيداً لفيلم جيد وجميل رغم أنه يحمل عنواناً مثيراً هو (ليلة القتل).. ولكن ما حدث منذ البداية الساخنة (عربة الإسعاف ومشهد القتل) بطريقة الفلاش باك حتى النهاية الدائرية (المشاهد ذاتها) هو قتل السينما المصرية.. كانت ليلة من ليالى قتل السينما المصرية بهذا الموضوع القديم المستهلك، التآمر على القتل والسرقة بدافع الحقد والانتقام حقد فقراء متسلقين من أثرياء عشوائيين ماجنين والانتقام للمتعة المسلوبة والحق المنهوب.. ومع هذا فقد جاءت المعالجة غير منطقية وبدون مبررات كافية، فما الذى يدعو فتاة فقيرة إلى الاشتراك مع صديقها فى دفع خطيبها لقتل سيدة تعطف عليهم جميعاً وهى فى الوقت نفسه صديقة صديقها بحجة أنها الأم التى تسببت بأموالها الحرام فى تعيين ابنها الفاشل معيداً بكلية الطب بدلاً من زميله القاتل والمتفوق علمياً، ثم تحيك المؤامرة بدقة تحكمها المصادفات - والملابسات حتى تتجمع الشبهات حول ابن القتيلة وهو فى الوقت نفسه صديق للفتاة، فتوجه له تهمة القتل بدافع الغيرة على أمه بعد أن ضبطها مع صديق الفتاة، كما يتضح فى نهاية الفيلم كنوع من المفاجأة المرتبطة بمفاجأة أخرى تكشف الجميع عندما يتأكد الجواهرجى من أن المجوهرات التى تتقلدها أم الفتاة المعتوهة هى ذاتها مجوهرات القتيلة..

وكانت ليلة من ليالى قتل السينما المصرية بإخراج (أشرف فهمى) السلبى لسيناريو (مصطفى محرم) الضعيف أصلاً.. شخصيات بلا مواقف ولا تعبير وأماكن مظلمة ومكدسة وكاميرا مضطربة ومهزوزة وخاصة كادرات السلالم الضيقة وحركة الأشخاص عليها حتى وإن كان القصد منها هو صعود وهبوط الشخصيات على المستويين الاجتماعى والأخلاقى تماماً مثل لقطات لمبة سيارة الإسعاف الحمراء المدببة فى البداية والنهاية حتى وإن كان القصد منها هو الإشارة إلى تحكم الجنس فى سلوك الشخصيات كذلك المشاهد السريعة الخاطفة والمحشورة لمنزل الفتاة الآيل للسقوط ثم سقوطه وخيم الإيواء وعربات اليد الخشبية أمام فندق الخمس نجوم حتى وإن كان القصد منها هو عقد المقارنة بالتناقض بين مجتمع الفقر ومجتمع الثراء، ثم هذه الصور والمناظر الكبيرة جداً أو (الزوم إن) للوجوه والأجساد والتى أظهرت عيوب وجه وجسم (إلهام شاهين) و (زوزو نبيل) وكان يمكن تفاديها باللقطات المتوسطة والبعيدة كما شوهت وجه وجسم (فيفى عبده) على عكس حقيقة الوجه المشدود والقوام الممشوق اللذين لم يستثمرا الاستثمار الصحيح فيما تجيده صاحبتهما وهو الرقص، فلم نشهد لها رقصة واحدة، وقد كانت متاحة وليست دخيلة إذا ما وظفت فى إغراء (فاروق الفيشاوى) الذى أدى بدون مجهود يذكر دوراً ثانوياً ربما أقل حجماً وتأثيراً من دور (ممدوح عبد العليم) الثانوى أيضاً دون إضافة بعد أن أبعد عن دور البطولة لصالح الوجه الجديد (خالد محمود) الذى بدا أصغر من الدور بكثير فى الوقت الذى تراجعت فيه (إلهام شاهين) بدورها هذا خطوات إلى الوراء بينما يعز علينا أن نرى (زوزو نبيل) بهذه الصورة المؤسفة التى لا تتفق وأمجادها السابقة..

كانت إذاً ليلة من ليالى قتل السينما المصرية بهذا الأداء التجارى المتراخى والمتهاون - وهذا التصوير السوقى المتعجل والمشوش.. رغم وجود منتج ينفق بسخاء وإن كان لا يجيد الحكم على الفيلم وهو بعد سيناريو قبل التنفيذ ثم وهو فى نهاية الأمر شريط معد للعرض، أى أنه لا يحصل على سلعة جيدة تساوى المبالغ التى أنفقت عليها بغض النظر عن المردود المادى والأدبى بعد

العرض.. ودعونا لا نردد المقولة الساذجة والزائفة مقولة (أفلام المقالات) إشارة إلى المنتجين ذلك أن كل أطراف العمل السينمائي من سيناريست ومخرج ومصور وممثلين مسئولين عن الفيلم، مسئولون أيضاً عن انحدار وقتل السينما المصرية.

**و.. كلمة**

**مضمون بلا شكل عواء..**

**وشكل بلا مضمون خواء!**

**١٩٩٤/٦/٦**

# حرب الفراولة.. اسم على غير مسمى

**مخرج** على سجيته، لا يتقيد بقواعد، وبالتالى لا يقيد ممثليه بهذه القواعد، فيتركهم هم أيضاً على سجيتهم.. ولكن المشكلة تكمن فى أنه لم يستطع أن يترك جمهوره لسجيته بعد أن أخذ هذا الجمهور يفكر ويفكر وظل يفكر ويفكر ويضرب أخماساً فى أسداس ويدخل فى (حسبة برمة) وفى متاهات القصد والنية دون جدوى.. فماذا يريد الفيلم أن يقول؟ وهل الجمهور لا يفهم - ونحن معه - ما يريده المخرج؟

ونتساءل لماذا يلجأ إلى الإغراب والتغريب والغرابة على طريقة (دوخينى ياللمونه) وليس على طريقة ألبير كامى وفلسفته أو صمويل بيكيت وعبثيته.. هذا ما فعله (خيرى بشاره) فى (كابوريا) و (آيس كريم فى جليم) و (أمريكا شيكا بيكا) وأخيراً (حرب الفراولة) فهل هذه هى الموجة الجديدة أم أنها هوجة جديدة؟

ومع هذا فإن لغته السينمائية عالية، وأدواته الفنية رفيعة رغم المباشرة فى الإعلان عن الهدف مما يتعارض مع الإنسيابية والتلقائية والعفوية وترك الأحداث تعبر عن المعنى وإن كان هذا المعنى قديماً ومطروقاً ولا علاقة له بالمتغيرات الحديثة والنظام العالمى الجديد وعصر الفيديو جيم الذى ركز عليه بصفة خاصة فى حرب الفراولة.. هذا الفيلم الذى غلبت عليه سمة الفانتازيا، ومع هذا تكررت أحداث القتل المفجعة خاصة قبل النهاية شديدة الواقعية.

وقد تداخلت خطوط كثيرة ومتباينة ساهمت فى المتاهة.. خط البحث عن السعادة فى الفقر رغم الثراء الفاحش على طريقة (إسماعيل ياسين) خط بيع النفس من أجل المال بغض النظر عن بيعها للشيطان أو للإنسان على طريقة

(فاوست) خط صراع الطبقات على امرأة واحدة رغم أنها من قاع المجتمع على طريقة (منى - أحمد) خط الوفاء والإخلاص المفتقدين رغم الحب الجارف فالرجل الفقير يحب المرأة اللعوب فى عز حبه لرفيقة دربه التى تهجره فى عز أزمته وتتزوج من الرجل الثرى الذى يهمل امرأته اللعوب، على طريقة (نحبها وتحب غيرنا وأخرى بنا مفتونة لا نحبها).

ويستمر المخرج فى ممارسة هوايته بتحويل ممثليه إلى مطربات ومطربين، فبعد أن غنى أحمد زكى وأشرف عبد الباقى يغنى محمود حميدة وسامى العدل وتغنى يسرا أيضاً... ويلجأ المخرج إلى الطريقة الممجوجة، طريقة تحويل الرجال إلى نساء وتحويل النساء إلى رجال.

أما المصور (سمير فرج) فقد نجا من (السليقه) وحرص على القواعد خاصة فى المشاهد الغريبة مثل السيارة المرسيدس وهى تغوص فى مياه البحر.. وأما (محمود حميدة) فقد كان فى أحسن حالاته فيما عدا لحظات الانخراط فى البكاء وكان الأفضل أن يكتفى بالدموع تعبيراً عن الأحزان.. وأدت (يسرا) أداء معبراً وعميقاً سواء فى لحظات الكوميديا المرحة والرقص الإيقاعى والغناء التعبيرى أو فى حالات الحزن العميق ولكنه لم يكن أفضل أدوارها.. بينما فرض (سامى العدل) على الدور حجماً وكثافة ولم يستطع أن يفرض نفسه على الدور وعلى المشاهد، ومع هذا فقد ظهر فى أحسن حالاته وظل هو أفضل أدواره.

ونصل إلى اسم الفيلم (حرب الفراولة) وهو اسم على غير مسمى وكان يمكن أن يسمى (حرب العدل) طلباً للعدالة الاجتماعية أو نسبة إلى المؤلف (مدحت) والمنتج (محمد) والممثل (سامى) وكلهم من آل العدل، يدخلون معركة السينما متضامنين فى محاولة لكسب المعركة وإن لم يكسبوها بعد أو لم يكسبوها تماماً.

**و.. كلمة**

**لا تحكم على سلوك الآخرين معك، احكم على سلوكهم مع الآخرين!**

**١٩٩٤/٩/٩**

# المهاجر.. سياحة سينمائية مبهرة

**عند** تناول التاريخ أو القصص الدينى أو الأساطير أو التراث إما أن يتم عرض الواقع والافتراضات كما هى أو يتم عرضها برؤية عصرية.. و (يوسف شاهين) فى فيلم (المهاجر) لم يفعل هذا ولا ذاك ـ فظل المعنى فى بطن الشاعر أو عقل المخرج.. وسواء اعترف أو لم يعترف بحقيقة الشخصية المحورية بعد تغيير اسمها وأسماء من حولها والمحيطين بها فإنها معروفة وواضحة للعامة قبل الخاصة ولولا هذه المعرفة المسبقة لما فهم الفيلم كله ومع هذا فإن حاجزاً يقف بينه وبين الجماهير برغم العامية التى قد تقربه منها فى الوقت الذى تخدش فيه الذوق العام لهبوط مستواها عن مستوى الأحداث الجليلة والشخصيات المجيدة وهو عيب خطير يضغط بشدة منذ اللحظات الأولى على الحس الفنى للمتلقى وهو يتابع الحوار ويشاهد تلك اللوحات الرائعة التى أبدعها الخالق ـ واحتضنتها الطبيعة.. وهى لوحات أخرجها (يوسف شاهين) بمقدرة فذة ومستوى رفيع وصورها (رمسيس مرزوق) بتقنية عالية وبراعة فنية.. وأضفت موسيقى (محمد نوح) جوا من العظمة الأسطورية أبرزه توزيع (مصطفى ناجى) الاوركسترالى ومونتاج (رشيده عبد السلام) السلس..

أما السيناريو الذى اشترك فيه ثلاثة ورابعهم المخرج فيؤكد فشل طريقة (الورش) نتيجة لتخبط الرؤى حتى وإن حددتها فى البداية رؤية واحدة هى هنا رؤية المخرج.. ويقدم لنا (خالد النبوى) الذى سبقته دعاية كبيرة اشتركت مع السيناريو المركز عليه والتصوير المسلط عليه فى الإضرار به أكثر من

إفادته فلا هو الاكتشاف الفنى الذى لم يحدث من قبل ولا هو ذلك الفتى الذى تتهافت عليه النساء والفتيات وأشباه الرجال على هذا النحو ومع هذا لفت إليه الأنظار بداية موفقة وإن تأرجحت على فترات بين القوة والضعف والجدية والهزل من حيث دقة التعبير وصدق المشاعر كذلك (محمود حميدة) الذى سبقته من قبل دعاية كبيرة وتشبيهات بكبار النجوم تتأرجح أدواره دائماً بين الجودة والإجادة واللا جودة واللا إجادة وأصبح عليه بعد تلك المرحلة أن يختار أدواره وأن يدقق فى الاختيار.

وكذلك (صفية العمرى) التى تعود بهذا الدور العابر إلى الوراء فى الوقت الذى تحاول فيه جاهدة أن تتقدم الصفوف.

وكذلك (حنان ترك) التى بدت كما لو كانت تبدأ من جديد على طريقة لعبة (السلم والثعبان) بعد أن بشرت بمولد نجمة متميزة أما (يسرا) فتضيف إلى رصيدها الفنى فى كل دور من أدوارها كبيراً كان أو صغيراً لأنها تتقمص الأدوار جميعاً وتتمثل شخصياتها معايشة وتأصيلاً.. وأما الممثل الفرنسى (ميشيل بيكولى) فلم يكن الدور فى حاجة إليه لأن من يقوم به من المصريين كثيرون خاصة أنه ليس ممثلاً فى حجم (أنتونى كوين) مثلاً ولا الدور فى حجم (عمر المختار) ولا يمكن أن يكون مبرر اختيار ممثل فرنسى هو ضرورات والتزامات الإنتاج المصرى الفرنسى المشترك كما لا يمكن أن تكون السياحة السينمائية المبهرة فى جنبات وادى الملوك ومعابد وأسواق الفراعنة من المبررات أيضاً..

ومع كل هذا يظل (المهاجر) هو أكثر أفلام (يوسف شاهين) وضوحاً بعد سلسلة أفلام الغموض التى قدمها بعد رائعتيه (صراع فى الوادى) و (باب الحديد).

**و.. كلمة**

**كن أنت.. ولا تكن غيرك!**

**١٩٩٤/٩/٢٦**

# زيارة السيد الرئيس

**قد** لا تعنينا معرفة شخصية الرئيس الامريكى المقصودة لأن أى رئيس أمريكى يخضع لنظام بينما يعنينا الرئيس المصرى لأن كل رئيس كان له نظام.. ومهما حاول السيناريو أن يطمس معالم شخصية ـ الرئيس المصرى المستهدف هروباً من التحديد ومهما حاول المخرج إخفاء الشخصية تجنباً للمباشرة فإن الواقعة معروفة وقد حدثت بالفعل وتناولها (يوسف القعيد) فى روايته (يحدث فى مصر الآن) من هذا المنطلق.. وهى واقعة رحلة القطار الرئاسى الذى يقل الرئيس السادات وضيفه الرئيس نيكسون والمتجه من القاهرة إلى الاسكندرية أو العكس تسبقهما المعونة الامريكية إلى القرى الواقعة على خط السير والتى تصدر إليها الأوامر بالاستعداد لتحية الرئيس وتوقع توقف القطار عند قرية بعينها.. ويصل القطار بالفعل ولكنه لا يتوقف على الإطلاق لا عندها ولا فى أى مكان آخر فتكون ـ الصدمة.. أما خيبة الأمل فتتمثل فى تلك المعونة الموعودة التى لا تتعدى بعض المسلى والدقيق بكمية لا تكفى الجميع فيستقر الرأى على توزيعها على (الحوامل) فقط فتحمل من تحمل وتدعى الحمل من تدعى ويكشف أمر من يكتشف أمرها وتضيع هباء حملة تحديد النسل المدعومة.. هذه الحادثة الحقيقية تردد السيناريو فى تناولها فجمع بين الرؤية الواقعية والرؤية غير الواقعية وخلط بين أسلوب السخرية المريرة والكوميديا المغالية مما يؤكد فشل (ورش السيناريو) مرة أخرى فما بين بشير الديك وأحمد متولى غاب الوعى وتشتت الفكر وضاع الهدف..

وقد حاول (آل راضى) أن يقدموا إنتاجاً ضخماً وفيلماً عميقاً فتولى (محمد راضى) الإنفاق والإشراف وتولى «ماهر راضى» الإنتاج والتصوير وتولى

(منير راضى) الاختيار والإخراج.. الأول أنفق بسخاء معتمداً على دعم المنتج (عادل حسنى) والثانى أدار التصوير بوعى الشباب المتفتح وفن الجيل الدراسى فأجاد تثبيت الكاميرا فى التصوير الداخلى كما أجاد تحريكها فى التصوير الخارجى وكما تمكن من التركيز على الشخصيات خاصة تعبيرات نجاح الموجى وملامح جيهان نصر تمكن من استعراض المجاميع وخاصة مشاهد أغنية علاء ولى الدين ومظاهر الاحتفال على محطة القطار.. أما الثالث والأخير فقد وفق فى اختيار (راجح داود) للموسيقى التى عبرت عن الحقيقة والوهم بذات الصدق والتأثير و (صلاح مرعى) للديكور الذى تفوق على المواقع الحقيقية من حيث التعايش والمعايشة كما وفق فى اختيار ممثليه فيما عدا (هيام) و (حسن الأسمر).. بينما أدى (محمود عبد العزيز) دوراً عادياً بأداء عادى شأنه شأن بقية الممثلين الذين كنا ننتظر منهم أداء أفضل وبصفة خاصة (أحمد راتب)،و (ضياء الميرغنى) ومحمد أبو داود ويوسف داوود.. ومع هذا استطاع نجاح الموجى أن ينفذ الكوميديا والفانتازيا معاً سواء وهو يرتدى جلباب الحلاق أو وهو يرتدى زى السادات كما استطاعت جيهان نصر أن تجسد الواقعية وإن بدت كالفلاحة الهولندية أو ما شابه ذلك.. وجاء الإخراج أكثر حرفية وحيوية وجماهيرية وأقل عمقاً وشجناً وجدية من الفيلم الأول للمخرج نفسه أيام الغضب أن أهمية هذا الفيلم زيارة السيد الرئيس تتبدى حتى ولو بطرحه المباشر فى ذلك الحلم الكاذب كأنه الحمل الذى يدفعه الوعد الغادر بالعون الزائف إلى الأمل الضائع فى الزمن المفقود ولعل الخلاص يأتى مع الغنائية التى توقظ الجماهير وتشحنها قبل أن تخمد وتخبو وتستسلم لليأس (عظيمة يا مصر).

**و.. كلمة**

**لست غاضباً مما حدث.. ولكنى**
**غاضب مما سيحدث!**

**١٩٩٤/١٠/٢**

# عنتر زمانه مافيا مستوردة

**هل** صحيح أن رجال المخابرات يلعبون دوراً مؤثراً فى حياتنا حتى بعد طردهم لسبب أو لآخر؟.. وهل لا يزالون يمارسون حقاً أبشع أنواع التعذيب؟.. وهل توجد مافيا مصرية على طريقة المافيا العالمية؟.. لقد شاهدنا أشراراً لا وجود لهم فى مصر وعشنا أحداثاً لا تقع على الإطلاق فى مصر من خلال هذا الفيلم (عنتر زمانه)...

قصة الفيلم لا ندرى من الذى كتبها فقد اكتفت التيترات بذكر اسم كاتب السيناريو وهو بالتأكيد شىء آخر.. القصة تدور حول (النمر) رجل المخابرات المطرود من الخدمة الذى يستغل علاقاته وخبراته فى ابتزاز المبتزين من رجال المال والسلطان فى لعبة (القط والفار) أو الأشرار مع الأشرار واللصوص والضحايا دائماً هم بسطاء هذا الشعب ومن بينهم هذا المصور الشاب الذى يكاد يضيع فى زحمة وعنف وضراوة الكبار حيث يتحصن كل منهم بترسانة من الرجال والسلاح ويتمكن المصور بقدرة قادر وبمساعدة صحفية شابة تلقى بنفسها فى الجحيم من أجل (خبطة صحفية) من مساعدة فهود الأمن اليقظين فى القبض على النمر الضال قبل أن يفلت فى المطار..

هذه القصة الغريبة على مجتمعنا التى لا تفيده من قريب أو بعيد قدمها هذا الفيلم من خلال سيناريو لاهث وراء المغامرات والمخاطر وطلقات الرصاص وعنف القبضات وسيل الدماء دون أن يؤدى كل ذلك إلى علاج السلبيات والتنبيه إلى الكوارث قبل وقوعها بل يؤدى إلى فتح آفاق أمام الإرهاب والإرهابيين تضر ولا شك بمجتمع يعانى من التطرف فى كل شىء.

وأكبر دليل على أن كاتب السيناريو ليس بكاتبه، مشاهد عربة السكك الحديدية المهملة والمكهنة التى حولها اللص المطارد إلى فيلا خاصة يختفى فيها من الشرطة ويخفى فيها المصور من الأشرار فلا يمكن أن يكون السينارست قد سمع عن هذه المناطق ولا يمكن أن يكون قد شاهدها... أما الدليل الأكبر على قيام (ورشة سيناريو) بتقسيم العمل ثم تجميعه هو ذلك الاختلاف فى طريقة التناول والتفاوت فى مستويات المعالجات.. وأما الحوار فقد أعلن السينارست من قبل اعترافه بأنه ليس على دراية كافية بالعامية المصرية ومن ثم فإنه لا يقرب الحوار أى لا يكتب الحوار..

نجح المخرج (تيمور سرى) فى تقديم فيلم من أفلام الأكشن أى الحركة بحنكة وحبكة وأحسن اختيار المواقع وأجاد تحديد الكادرات والزوايا ووفق فى تحريك طاقم ممثليه ساعده على ذلك تصوير (كمال عبد العزيز) ومونتاج (يوسف الملاخ) وموسيقى (جمال سلامة) وأداء المجموعة بأكملها بداية من (عادل أدهم) شرير الشاشة الأنيق وغير التقليدى المعبر بوجهه ونظراته وضحكاته المتلون بمهارة النمر ومكر الثعلب وغدر الذئب ونعومة الأفعى صاحب المذاق الخاص والطابع المتفرد.. و (فاروق الفيشاوى) فتى الشاشة الاشقر صاحب الأداء الطيع لمختلف الأدوار العنيف والوديع والمحب والمخادع.. و (رانيا فريد شوقى) وهى متخلية عن المكياج والدلع والأداء الخارجى قدمت دوراً يحسب لها حتى ولو لم يكن هو دور البطولة.. و (سامى العدل) وقد أفاده جسمه الضخم فى أداء شخصية الشرير المنتفخة بالثراء والتسلط فكان من أفضل أدواره.. و (فؤاد خليل) وإن أوقفت مسيرته طريقته المتشنجة المنفعلة المحددة بأسلوب متكرر لا يتغير والمحدودة ـ بحركات ثابتة لا تتطور... و (نبيل الحلفاوى) رغم أسلوب أدائه الجامد المتجهم فى كل الأحوال.. حتى (أمير سيدهم) الوجه الجديد الذى يغامر بدور من أدوار الشر الكفيلة بكسب عداء الجمهور ومع هذا استطاع أن يكسب اقتناعهم بهذا الفيلم غير المقنع على الإطلاق.

**و.. كلمة**

**يقول أنا معك.. شكراً.. فيقول أنت**
**إذاً معى.. لا ليس شرطاً!**

**١٩٩٤/١١/٢١**

## الطريق إلى إيلات.. وشرف المهمة..

**الأفلام** الحربيـة أو العسكرية عـالم من الفن لم تدخله السينمـا العربيـة من قبل.. وهذا الفيلم (الطريق إلى إيلات) هو البداية الحقيقية وإن لم تكن الصحيحة إلا أن المحاولة التى قام بها (ممدوح الليثى) منتجاً و (فايز غالى) كاتباً و (إنعام محمد على) مخرجة و (سعيد شيمى) مصوراً تستحق أن تنال الشرف الفنى المماثل للشرف العسكرى الذى نالته البحرية المصرية ومجموعاتها الانتحارية..

الفيلم طويل نسبياً بسبب آفة التليفزيون التى تصيب كل أعماله من مسلسلات وتمثيليات - وسهرات وبرامج، فلا تنجو منها أحياناً إلا الأعمال التى يخرجها السينمائيون. ومخرجة هذا الفيلم تليفزيونية أولاً وأخيراً وقعت فى (التطويل) وهو ما يطلب دائماً لملء الشرائط تغطيه لساعات الإرسال الطويلة والقنوات العديدة.. وقد جاء (المط) أكثر فى النصف الأول الذى استعرض حياة الأبطال الاجتماعية بما فيها من ثرثرة نسائية وعواطف ساذجة وموضوعات جانبية أما ما يزعج حقاً فيتمثل فى انتقال هذه العدوى إلى الجزء الثانى وخاصة فى لحظات الذروة عندما تحمل قائد التدريب مخاطرة معالجة فتيل الديناميت الناسف ففسد المشهد المتوتر بالبطء والتكرار.. ولم يزخر هذا الجزء فى المقابل بالقلق والترقب والانتظار والخوف والخشية والرجاء والإثارة وهى مشاعر تسبق عادة وفى مثل هذه النوعية لحظات الانتصار.. وقد وفق السيناريو والإخراج والتمثيل فى تصوير شخصية مهندس الموتورات فى انبهاره واندهاشه واستغرابه وبلاهته أحياناً وشخصية أحد أفراد المهمة فى

خوفه وتردده وتراجعه ورعبه وهى حالة إنسانية طبيعية ومروعة وشخصية الضابط الذى تعلق بالفتاة المرافقة لهم وتعاطف مع مأساتها وإن كان الخط الدرامى المتصاعد بينهما قطع فجأة ربما لمحاذير مخابراتية وكان فى تصعيده وتعميقه إضافة رائعة لهذا الخط وللفيلم كله.

ومثلما تألق (محمد حسام مصطفى) فى ديكوراته و (ياسر عبد الرحمن) فى موسيقاه و (كمال أبو العلا) فى مونتاجه تألق طاقم العملية كله: عزت العلايلى، نبيل الحلفاوى، عبد الله محمود، ناصر سيف، هشام عبد الله، محمد عبد الجواد، هانى كمال، محمد سعد، علاء مرسى، طارق النهرى، فضلاً عن مادلين طبر و يسرى مصطفى.

والفيلم بعد هذا لا يحتمل المغامرة بعرضه على شاشة السينما التجارية حتى لا يفقد جماهيريته التى يمكن أن يكتسبها بعد الاختصار من بثه على شاشة التليفزيون فى بداية السهرة دون انتظار لخريطة رمضان المزدحمة والمكتظة خاصة وإن الشهر الكريم يجىء هذا العام فى هذا الشتاء..

**و.. كلمة**

**الكاذب يصدق نفسه.. والصادق**
**يصدقه الآخرون!**

**١٩٩٤/١٢/٥**

# ليلة ساخنة من الأتوبيس إلى التاكسى

من مواجهة كارثة الانفتاح بالإصرار والعناد والتحدى (فى سواق الأتوبيس) إلى التواؤم مع زلزال الانهيار بالإحباط والخضوع والاستسلام فى (سواق التاكسى) أو «ليلة ساخنة» سواء عن عمد أو بالصدفة - وهى الأرجح - ظهر بطل (عاطف الطيب) المطحون على مستوى المضمون ومن حيث الشكل أيضاً.. فهذا ابن الطبقة الكادحة الشهم رغم الفقر والقهر وهو بطل من أبطال حرب أكتوبر وهو الممثل (نور الشريف) فى كلا الفيلمين..

وبينما اهتم المخرج فى الفيلم الأول بالفن ربما على حساب الجماهيرية ركز فى الفيلم الأخير على الحرفة التى أكسبته الصبغة التجارية.. وقد هيأت له الظروف المعاشة فى الحقبتين ومهد له السيناريو المكتوب مرة بعد أخرى كل ذلك.. أما الظروف فلا دخل له فيها وأما السيناريو فبرغم أن كاتب الفيلمين واحد هو (بشير الديك) إلا أنه كتب الأول وحده مباشرة وإن استعان بفكرة (محمد خان) بينما أعاد كتابة الأخير، على حد تعبير وتصريح عاطف الطيب فى ندوة المهرجان - ولا حرج فى الحقيقة وفى النقد - وإن استعان بفكرة الفيلم الأمريكى (سائق التاكسى)..

وهكذا تتضح الأمور التى تؤكد فنية الفيلم الأول وتجارية الفيلم الأخير والتى تفسر وجود نهايتين متناقضتين وإيقاعين متعارضين فى (ليلة) واحدة وكأنهما فيلمان وليس فيلماً واحداً فالنهاية الأولى شاعرية ناعمة تدير ظهرها للمال الحرام وتفتح ذراعيها للحب الحلال من خلال إيقاع بطىء ورتيب والنهاية

الثانية حادة وقاطعة تدفع لسرقة المال دفاعاً عن الشرف المهان وحماية للعرض المستباح بإيقاع لاهث ومضطرب..

ولا ندرى لماذا يضطر (بشير الديك) وهو كاتب سيناريو متمكن ومحترف إلى قبول المشاركة مرة مع المونتير (أحمد متولى) فى (زيارة السيد الرئيس) وهذه المرة فى (ليلة ساخنة) بطريقة الورشة... أما التشدق بأنه أسلوب مطروح فى السينما الأمريكية والعالمية فهو خطأ قائم على الخلط والمغالطة فاللجوء إلى أكثر من كاتب فى فيلم واحد تفرضه طبيعة الفيلم لاختلاف عناصره وتباين توجهاته، وفيما عدا ذلك تقع السينما الأمريكية والعالمية فى هوة التجارية فهى ليست معصومة ولسنا مضطرين إلى تقليدها دون وعى وفى كل الأحوال (عمال على بطال).

ونعود إلى (الليلة الساخنة) فنناقش ونحلل ونسأل: لماذا (بنت الهوى) المغلوبة على أمرها دائما واسمها هنا (حورية) والتى تنسى أن تخلع الباروكة حتى وهى تدخل قسم الشرطة متظلمة، وليس أى امرأة مطحونة أخرى تقاوم بصلابة دون أن تسقط؟..

ولماذا يتعاطف معها السائق المهموم برزقه فيندفع نحو الهلاك بدافع الرجولة فى وقت يرتفع فيه شعار (بالله نفسى) و (أنا مالى) كما حدث فى واقعة (فتاة العتبة) وغيرها؟...

ولماذا إقحام الجماعات الدينية المتطرفة بلا ضرورة فنية وبغير توظيف فكرى؟..

ولماذا عدم المنطق فى الأحداث الجزئية التى يترتب عليها الحدث الرئيسى النهائى رغم السياق الواقعى، ومنها (المهرب) الذى يركب التاكسى متجهاً إلى المطار وهو يحمل حقيبة بها مليون دولار والطبيعى إما يستدعى سيارة ليموزين أو يتولى سائق سيارته (الشبح) أو (البودره) توصيله فى أمان؟.. أما ما حدث فى عوامة النيل والملهى الليلى والمستشفى الحكومى وقسم الشرطة والطريق العام فهو صحيح ويحدث أكثر منه بقدر أكبر من الانحلال والفساد

والتسيب والقهر والبطش وهو ما يحتاج إلى علاج حاسم وسريع وأما (هشام وديد سرى) بتصويره (ومودى الإمام) بموسيقاه و (حسن الأسمر) بغنائه و (لبلبة) بأدائها فقد أجادوا جميعاً لصالح الفيلم.

**و.. كلمة**

**«تستطيع أن تخدع الناس بعض الوقت، لكنك لا تستطيع أن تخدعهم طوال الوقت».. حكمة ليست صحيحة دائماً!**

١٩٩٤/١٢/١٢

# الراية حمرا للسينما المصرية

**ليس** من حق (أشرف فهمى) أن يغضب منا بعد أن أغضبنا مرتين بقتل السينما المصرية بسلاح واحد هو سلاح (فيفى عبده) المرة الأولى عندما أخرج (ليلة القتل) والمرة الثانية عندما أخرج (الراية حمرا) وهو فى الفيلمين يظلم بطلته الجديدة المفضلة لديه بعد شادية ونجلاء فتحى ونبيلة عبيد.. فلماذا يغامر أكثر مخرجى جيل الوسط إبداعاً بعطائه الفنى رغم بلوغه مرحلة النضج الكبرى؟ هل أصبح يخضع للفنانات والمنتجين لانحسار انتشار وقلة طلبه بعد أن كان يختار الجميع بنفسه ويفرض عليهم جميعاً أسلوبه وفنه؟.

مهما كانت الأسباب والأحوال فإن الفنان الحقيقى عليه أن يصمد ويقاوم ولا يتنازل أبداً.. ومن هنا تبرأ (أحمد صالح) من السيناريو المنفذ على الشاشة وإن كنا لا نستطيع أن نحكم على موقفه قبل قراءة السيناريو المكتوب فى نسخته الأصلية وبعد عرضه على الرقابة.. وما يحق لنا هو مناقشة الفيلم المعروض..

الفكرة سيكولوجية جيدة وإن شابتها الأحداث المفتعلة وهى تتناول شخصية الفتى الناقم على الزوجات منذ شهد فى طفولته خيانة أمه لأبيه ثم قيامها بقتله وفجأة تنشط عقدته عندما يرى فى الشغالة اللعوب التى جاءت للعمل فى فيلته صورة طبق الأصل من أمه شكلاً وسلوكاً وتتفاقم العقدة عندما يرى أمامه هذه الأم الخارجة توا من السجن وهى تعترف له وتبرر ما اقترفته من إثم وتطلب منه العفو والسماح إلا أنه يطردها بعنف وشراسة دون رحمة ولا شفقة وينتقم منها بقتل شبيهتها الشغالة التى يندم على قتلها عندما يعرف من غطاس

النجمي أنها لم تكن زوجته بمعنى أنها لم تكن زوجة وكأن التى تستحق القتل هى الزوجة الخائنة لا المرأة الخائنة.

وهكذا بدا السيناريو مفككاً يعتمد على المصادفات والمفاجآت ولا يستند إلى المنطق والتسلسل كما أخفق فى رسم الشخصيات الرئيسية والثانوية أيضاً.. معاملة الابن الفظة لأمه، اعتراف الأم لابنها بشكل مكشوف وجارح، تعاطف العمة مع قاتلة أخيها، الطريقة البوهيمية فى تعارف الفتاة المتحررة بهذا الفتى المهذب، مطاردة الشباب الضائع له على طريقة الحى الغربى واستسلامه لهم، الصياد العجوز الذى يوقع النساء ويستولى على أموالهن، صب جثة القتيلة فى تمثال من الجص..

أما الإخراج فلم يوفق فى توزيع دورى الأم والشغالة على ممثلة واحدة هى (فيفى عبده) رغم إجادتها للدورين معاً وإن أساءت إليها اللقطات الكبيرة جداً لوجهها، ولم يوفق فى اختيار (عادل أدهم) لشخصية الغطاس صائد النساء فلا هو قادر على الغطس ولا هو قادر على الصيد، رغم أدائه المتميز، ولم يوفق فى إسناد شخصية العشيقة الضاحكة لعائشة الكيلانى التى لم تبعث على الضحك بقدر ما بعثت على التقزز بتعبيرات الوجه والأسنان المملة كما أن مساحة دور الصديق المحدودة والخالية من الكوميديا لم تكن تتطلب (أشرف عبد الباقى) الذى لم يتمكن من الانطلاق كعادته بينما دور الفتاة كان فى حاجة إلى أداء مختلف غير أداء (سماح أنور) الواحد المتكرر دون تجديد أو تطوير.

وإذا كان الغطاس فى هذا الفيلم الغارق يرفع الراية الحمراء محذراً المصطافين من أمواج البحر العاتية ومحذراً عشيقته فى موقف لا يحتمل الكوميديا من عواقب المشاجرة بالأيدى وشد الشعر وتمزيق الثياب فإن الفيلم نفسه يرفع الراية الحمراء أيضاً ولكن منذراً بأن هذه النوعية من الأفلام تهدد فن السينما بالهبوط إلى القاع دون أمل فى النجاة وفى الاستخفاف بعقول جمهور السينما.

**و.. كلمة**

**نسير معاً طالما كان الهدف واحداً.. ونفترق إذا تعارضت الأهداف!**

**١٩٩٥/١/١٦**

# قط الصحراء
# فيلم أجنبى مثير!

**الفيلم** الأجنبى - كما هو متفق عليه - هو الفيلم غير المصرى وغير العربى.. وعندما نقول إن «قط الصحراء» فيلم أجنبى، إنما نعنى أنه ليس فيلماً مصرياً حتى ولو كان إنتاجاً مصرياً لمؤلف ومخرج وممثل مصرى وأبطاله ومدير تصويره وواضع موسيقاه من المصريين... فالقصة يمكن أن تحدث فى أماكن كثيرة من العالم إلا فى مصر، فليس فيها هذه المافيا العالمية ولا حتى المحلية، وليس فيها هذه القصور السحرية التى تعمل بالكومبيوتر، ولا هذه المؤامرات من أجل اختطاف شخص ولا حتى شخصية ولا هذه الاختراعات والاكتشافات العلمية التى تثير غيرة العالم وحرصه على إنفاق الملايين من أجل سرقة أسرارها ولا حتى هؤلاء المدربين للكونغ فو والكاراتيه والتايكوندو الذين يملكون مثل هذه القوة الخارقة وتلك المزارع الشاسعة، ولا الشخص المتفوق فى تلك اللعبات لدرجة التغلب على عشرة رجال مدربين وأقوياء دفعة واحدة والذى يرشح من قبل هيئة الأمم المتحدة ليرأس ويقود فريقاً عالمياً يواجه أعمال العنف فى العالم، وهوفريق لا وجود له أصلاً.. كل هذا بالإضافة إلى الاسم (قط الصحراء) ونصف الحوار الذى تم باللغة الإنجليزية وكتبت ترجمته باللغة العربية على معظم المشاهد فضلاً عن اختفاء الشوارع والمنازل والأماكن العامة المصرية تماماً إلا فيما ندر، يبين إلى أى مدى جاء الفيلم أجنبياً تماماً بل صورة طبق الأصل من أفلام محددة بطلها الدائم (جاكى شان) الشهير بأفلام العنف.. ومع هذا فإن الفكرة تقوم أساساً على بث التعاليم الإنسانية النبيلة فى نفوس الشباب من خلال حديث معلم

ومدرب الدفاع عن النفس لتلميذه مؤكداً أن لكل إنسان نوعين من القوة، قوة خارجية واضحة ومحدودة تنميتها سهلة وتموت بمرور الزمن وقوة داخلية تعيش معنا طوال الحياة يصعب تنميتها قبل تحرر الجسد من شهواته وانطلاق الروح وتحررها.. فالسلام والهدوء أفضل من الانتصار وعلى الإنسان أن يصد ولا يضرب فإذا ضرب لا يوجع وإذا أوجع لا يؤذى وإذا أذى لا يقتل.. والتمكن من الخصم لا يتحقق إلا بهدوء الأعصاب والاتزان والحواس اليقظة فالجسم وحده هو الذى ينام والارتقاء التام لا يتم إلا بالانسجام التام بين العقل والجسد.. والإنسان العظيم هو الإنسان المتواضع..

فإذا جاء الفيلم من إنتاج وتأليف وإخراج وتمثيل واحد على طريقة (يوسف وهبى) و (أنور وجدى) وبشكل ما (فاطمة رشدى) و (ماجده) و (حسن يوسف) فإن يوسف منصور ينتقل مؤخراً وحديثاً من عالم الرياضة إلى عالم السينما، وإن كان قد تدرج سريعاً من مجرد ممثل فى (قبضة الهلالى) إلى منتج وممثل فى (البلدوزر) إلى منتج ومؤلف ومخرج وممثل فى (قط الصحراء).

وكمنتج هو على الأقل ليس من المقاولين منتجى أفلام المقاولات، وإن لم ينفق بثراء كما يحدث فى هذه النوعية من الأفلام التى تتطلب تكاليف باهظة.. وهو كمؤلف لم يدع أنه كاتب روائى مبدع ولكنه قدم فكرة استعان على وضعها فى قالب سينمائى بأكثر من سيناريست وإن كانوا جميعاً غير معروفين اشتركوا بطريقة (الورشة) المرفوضة والفاشلة وهو كمخرج يغامر فى أول تجربة له بنوعية صعبة من أفلام الحركة أو الأكشن وإن نجح فى إخراجه محققاً مستوى أفضل مما حققه من قبل مخرجون مخضرمون كانوا يدعون أنهم أفضل مخرجى (الأكشن) وتمثل نجاحه بصفة خاصة فى مشاهد الملهى التى تجمع بين الرقص والضربات الاستعراضية وإن طالت - والمشاهد التى تجمع بين الرقص والقبلات الهوائية وإن قصرت رغم نقل مشاهد بأكملها وكما هى.. وهو كممثل يتقدم ويتطور وخاصة أنه يختار الأدوار الملائمة له

كرياضى مثلما كان يختار (أحمد مظهر) فى بداياته كفارس.. وإن كان فى حاجة إلى تدريب آلة النطق عنده حتى لا تضيع الكلمات...

وكما وقفت فاتن حمامة إلى جانب عمر الشريف ووقفت شادية إلى جانب صلاح ذو الفقار تقف نيللى إلى جانب يوسف منصور رغم الفوارق الكثيرة بين الجميع.. أما نيللى ـ فتاة الاستعراض المتكاملة والمتألقة فقد حققت فى هذا الفيلم ولأول مرة مستوى رفيعاً من الأداء التمثيلى.. وأما أحمد رمزى فيعود فى ثوب جديد ونضج بالغ الحساسية يذكرنا بطريقة عادل أدهم فى أداء ـ السهل الممتنع، مما يدعو إلى تشجيعه على الاستمرار فى أدوار أكبر حجماً وأعمق أثراً.. ويؤكد رمسيس مرزوق تألقه فى أسلوب التصوير البانورامى الذى بدأه فى فيلم (المهاجر) كما يؤكد عمر خيرت براعته فى وضع واختيار الموتيفات الموسيقية المعبرة عن الأحداث والمواقف.. أما الإضاءة فلم تكن موفقة فى معظم المشاهد بينما كان الصوت سيئاً على امتداد الفيلم.. وعموماً فإن (قط الصحراء) يعد خطوة على طريق الأفلام المبهرة، وإن تعددت المضامين والتوجهات والأهداف والنوايا.

**و.. كلمة**

**«ماذا تفيد لو كسبت العالم وخسرت نفسك».. حكمة صحيحة جدًا!**

**١٩٩٥/٣/٢٧**

# ضربة جزاء أطاحت بها الثقة

**ونلتقى** للمرة الثالثة على التوالى وفى عام واحد بالثنائى الجديد (أشرف فهمى) فيفى عبده فى (ضربة جزاء) بعد (ليلة القتل) و (الراية حمرا) .. فإذا كان الفيلم الأول قد هبط عن المستوى فإن الفيلم الثالث لم يكن على المستوى.. فلماذا كل هذا؟

من العبث أن ننكر قيمة هذا المخرج الكبير الفنية والفكرية معاً ومن الظلم أن ننكر فضله على السينما المصرية.. وقد يضيق المجال لذكر أفلامه الكثيرة وبصفة خاصة المتميزة منذ لمع اسمه واحتل مكاناً ومكانة فى منطقة الصدارة بعد أن رحل الرواد أو كفوا وقبل أن يتقدم الشباب الجدد الصفوف.. ولكن الثقة الزائدة المعتمدة على الرصيد السابق أوقعته فى موضوعات مستهلكة وسيناريوهات ضعيفة ونجمة اسمها أكبر من حجمها وأساليب إخراجية تقليدية لا جديد فيها ولا تجديد.. ومن فرط حرصنا على تاريخه ولأملنا فى أن يعود إلى تألقه مرة أخرى نقول له كفى استرسالاً واستسهالاً..

ونصل من (الليلة) و (الراية) إلى (الضربة) ضربة جزاء لنستشعر بعض التحسن فى الاختيار، اختيار (سمير الجمل) كاتب السيناريو الذى وضع يده على عالم مافيا الرياضة وبالتحديد كرة القدم وكشف عن الفساد المتفشى فى جوانب كثيرة من المجتمع خاصة عالم الرقص والراقصات من خلال حوار مكثف وسلس ولماح يطلق الكلمات كما لو كانت طلقات رصاص ويفجر المعانى كما لو كانت قنابل موقوتة.. واختيار (بدوى تركى) مديراً للتصوير والذى استطاع أن يلتقط الزوايا المناسبة ـ للمواقف والشخصيات وعلى وجه الدقة (فيفى عبده) واختيار (عنايات السايس) المونتيرة التى حاولت أن تربط

ومشاهد الملعب الرياضى ومشاهد ملعب الصفقات.. واختيار (محمد البنا) للموسيقى والذى عبر بموسيقاه عن المواقف وما تحمله من مغزى.. أما أفضل اختياراته فقد جاءت بالفنان (وحيد سيف) ليملأ الدور مساحة وكوميديا الأمر الذى وضعه بالفعل فى الصفوف الأولى من نجوم الكوميديا قادراً على القيام بالبطولة المطلقة شأنه شأن الكثيرين ممن قاموا بها وهو لا يقل عنهم فهماً ووعيا وقدرة على الإضحاك وإن كان فى حاجة إلى تغيير لزماته وتجديد أفيهاته قبل أن تصبح قالباً مصنوعاً وليس فناً مطبوعاً وهو ما ينبغى أن يكون وما يجب أن يحرص عليه كل الحرص.. كذلك اختار (محمود قابيل) ليؤدى دوراً مزدوجاً ملائماً لقدراته مناسباً لمواصفاته كفيلاً بأن يخرج به من منطقة الظل التى سجنته فيها الأدوار غير المناسبة التى كان يوضع فيها أو يقبلها دون ترو، ربما بدافع العمل والانتشار طالما أنها وحدها المتاحة دون غيرها.. ويبقى (كمال الشناوى) و (فيفى عبده).. الأول تنازل عن وضع اسمه فى المكان المناسب لتاريخه، وهذا شأنه إما أن يتراجع فنياً بقبوله لهذا الدور بعد أن بلغ قمة عالية من التميز البالغ فى سنوات النضج حقق بها مستوى أرفع مما حققه فى نجوميته الشابة فهذا ما نتوقف عنده لنراجعه ونلفت نظره ونطالبه بالتريث والتأنى وحسن الاختيار وضرورة الاعتزاز وليس التعالى والغرور.. والأخيرة تراجعت خطوة إلى الوراء بعد أن تقدمت خطوة إلى الأمام فى (الراية حمرا) فلا هى رقصت الرقص الذى تجيده ولا هى مثلت التمثيل الذى لا تجيده. إنها فى حاجة إلى شخصية ملائمة وموضوع مناسب مثلما كان يفعل المطربون الذين ينتقلون بلونهم الغنائى إلى عالم السينما لعل وعسى.. ويسدد (أشرف فهمى) ضربة جزاء خارج مربع الشاشة البيضاء.. فقد أطاح بالهدف نتيجة للثقة الزائدة ولم يمتعنا بمشاهد تمثيلية معبرة ولا بلحظات غنائية راقصة جميلة ولا بمواقف درامية ساخنة ولا بحبكة فنية متقنة!

و.. كلمة

**نختلف.. المهم أن نصبح**
**أصدقاء.. ونختلف!**

١٩٩٥/٤/٣

# لحم رخيص. والقضايا الساخنة

في سلسلة متصلة نحاول تقييم الأفلام الروائية التى تسابقت فى المهرجان القومى الأول للسينما المصرية بعيداً عن نتائج لجنة التحكيم التى لم تكن موفقة تماماً - فى تقديرنا - فمن (١٥) جائزة نرى أن سبع جوائز فقط هى التى اتفقت مع الإجماع، أما الثمانى الأخرى فقد اختلفت حولها الآراء.

فلا خلاف حول إخراج يوسف شاهين وتمثيل عادل إمام وتصوير رمسيس مرزوق وديكور أنس أبو يوسف ومونتاج أحمد متولى والعمل الأول (البحر بيضحك ليه) وجائزة الإنتاج الثانية (الإرهابى)أما جائزة الإنتاج الأولى فكان ينبغى أن يحصل عليها (لحم رخيص) والثالثة (ليلة ساخنة) - والموسيقى محمد نوح والسيناريو صلاح فؤاد والممثلة الأولى لبلبة والممثلة الثانية جيهان سلامة والممثل الثانى نجاح الموجى والجائزة الخاصة كمال الشناوى..

ومن بين الخمسة عشر فيلماً المشتركة فى المهرجان القومى كان قد اشترك فى مهرجان الإسكندرية الدولى الأخير فيلم واحد هو (يوم حار جداً) الذى فاز بجائزة الإنتاج الثانية وفاز محمد خان بجائزة أحسن مخرج وفازت بطلته شريهان بجائزة أحسن ممثلة وفاز ياسر عبد الرحمن بالموسيقى ونادية شكرى بالمونتاج وكمال عبد العزيز بالتصوير ست جوائز (فى بانوراما السينما المصرية) لم يفز أى منها فى المهرجان القومى..

وكان قد اشترك فى مهرجان القاهرة الدولى الأخير ثلاثة أفلام (ليلة ساخنة) الذى فاز بطله نور الشريف بجائزة لجنة التحكيم الخاصة وفاز أحمد متولى بجائزة المونتاج.. و (سارق الفرح) الذى لم يفز بشىء بينما فاز فى المهرجان القومى بجائزة الإنتاج الثالثة وفازت عبلة كامل بجائزة الدور الثانى وفاز انسى أبو سيف بجائزة الديكور.. و (قليل من الحب) الذى فازت فيه ليلى علوى بجائزة أحسن ممثلة وتأكد هذا الفوز فى المهرجان القومى الذى أضيفت فيه جوائز الإنتاج الأولى والسيناريو ولم تتكرر جائزة الديكور لصلاح مرعى..

ونترك للقارئ تحليل هذه النتائج التى كنا قد توقعنا حدوث ما يماثلها أو يقترب منها فى مقال (التكريم والجوائز).. كيف ولمن؟

محذرين من تكرار اشتراك الفيلم الواحد فى أكثر من مهرجان محلى أو دولى داخل مصر.

وقد سبق أن تناولنا قبل المهرجان أفلام المهاجر - ليلة ساخنة - الراية حمرا - الطريق إلى إيلات - سارق الفرح - قليل من الحب - البحر بيضحك - وتناول الزملاء الإرهابى - خلطبيطة - ياتحب ياتقب - وسنحاول استكمال تقييم بقية أفلام المهرجان ونبدأ بأفضل فيلم فى تقديرنا وهو (لحم رخيص) رغم اعتراضنا بداية على هذا الاسم الرخيص.. فالفيلم يطرح ويناقش ويحلل ظاهرة وبائية فى مجتمعنا أخذت تتسلل ببطء على سطح حياتنا حتى وصلت إلى النخاع.. رغم المآسى التى تسببت فيها إلا أنها ظلت تنتشر وتتفشى وتتغلغل دون حسيب أو رقيب إن لم يكن بالقانون فكان ينبغى أن نتصدى لها بالموعظة الحسنة والتوعية الاجتماعية والنفسية معاً.. وهو ما فعله هذا الفيلم الساخن وبقدر كبير من السخونة رغم بعض المبالغات فى المشاهد الحسية الميلودرامية الفجة المباشرة والتى تتمثل فى مشهد النعوش السوداء التى تصل بالقطار إلى القرية وتحاصر مع جماهيرها ومشاعلها السمسار الذى تسبب فى الكوارث من أجل ازدهار تجارته، تجارة بيع الفتيات البالغات والقاصرات لمشتريى المتعة المؤقتة من العرب والخدمة المغرضة من الأجانب تحت وطأة الفقر والحاجة.. أما من تقبل أو ترضخ هى وأهلها فهى دائماً خاسرة وضائعة

وأما من تعوض جوعها الاقتصادى بالعمل الحلال والعرق المثمر فهى الرابحة فى نهاية الأمر حتى ولو اقتصر الربح على النجاة بنفسها وجسدها وسمعة بلدها..

هذا هو المضمون الذى عالجه السيناريست صلاح فؤاد بوعى واقتدار وجسدته المخرجة إيناس الدغيدى بفهم وحساسية وأدى الشخصية المحورية كمال الشناوى بعمق وبراعة واجتهدت إلهام شاهين فى تنويع وتلوين الشخصية المواجهة المتحدية المتماسكة المنتصرة بالمجابهة والعمل والحب بينما غرقت على الجانب الآخر بين حافتى المجون والجنون الوجه الجديد جيهان سلامه فعبرت واندمجت وتألقت على عكس محمود قابيل ووفاء مكى وفؤاد خليل فى هذا الفيلم الثمين.

**و.. كلمة**

**ما المقصود بجائزة الإنتاج؟.. هل هو الفيلم الذى أنفق عليه أكثر أم هو الفيلم الذى استدان منتجه لأنه لم يحقق دخلاً أم هو الفيلم الذى تناول موضوعاً غريباً وجريئاً أم هو الفيلم الذى قدم وجوهاً جديدة.. وهل الجائزة تعنى شيئاً آخر غير قيمة وجودة الفيلم الذى يطلق عليه فى هذه الحالة أحسن فيلم.**

**١٩٩٥/٥/١٥**

# ..الناجون من النار.. ومن السينما

**عليها** تكون آخر أحزان السينما المصرية. هذا ما يمكن قوله من باب الصبر أثناء مشاهدة فيلم (الناجون من النار) وهو ما لا بديل عن قوله من باب الرأفة بعد مشاهدة الفيلم..

فالموضوع غريب على قضية الإرهاب والتناول غريب عن نظرية الدراما.. فقد بنى المؤلف الصراع على طريقة (عسكر وحرامية) إذ وضع الأخ ضابط الشرطة فى مواجهة أخيه الطبيب عضو التنظيم الإرهابى وأخضع كلاً منهما لسيطرة رؤسائه سواء فى وزارة الداخلية أو فى الجماعة الإسلامية كما أخضعهما معاً لتحريض زوجتيهما على الثأر لمقتل ابنيهما والجميع يتحركون ويحركون الشقيقين بدافع الانتقام.. فالشرطة تريد أن تحقق نصراً بقبض الأخ على أخيه والجماعات تريد أن تحدث دوياً باحتجاز الضابط بيدى أخيه وزوجة الإرهابى تدفعه لقتل ابن أخيه بعد أن قتلت الشرطة ابنها بطريق الخطأ وزوجة الضابط تطالبه بقتل أخيه.. ووسط الدوامة اليومية الأليمة التى تتخذ أسلوب الواقعية رغم غرابتها تتكشف سطوة الأب على ولديه بعد رحيله وظهوره لكل منهما بالطرق الخيالية ذاتها، فمرة وهو فى جلباب أبيض ينصحهما ويقرب بينهما دون استجابة ومرة بالجلباب نفسه يعلن غضبه منهما وسخطه عليهما دون جدوى ومرة بزيه الكامل وهو يضربهما ضرباً مبرحاً بسوطه وهو ما نفع معهما ودفعهما إلى الاتفاق على نبذ العداء والتلاقى ولكن بشكل سينمائى غير واقعى فى مكان عام فسيح وسط الجماهير والإعلاميين وهما على صهوة جواديهما وعندما يترجلان ويتعانقان ترديهما قتيلين رصاصات الإرهاب الغاشم فى نهاية مأساوية مفجعة..

كل هذا من خلال سيناريو مهترئ وفكر مشوش وحوار ساذج لاندرى كيف وافقت عليه الرقابة وتحمس له المنتج وتصدى له المخرج؟ أما الرقابة فلا ينبغى أن يتوقف دورها عند حدود ـ المسموح والممنوع سياسياً ودينياً وأخلاقياً وإنما يجب أن يمتد هذا الدور إلى المستوى الفنى.. والمنتج ينبغى ألا يتوقف دوره عند الإنفاق وانتظار دخل الشباك وخلافه وإنما عليه أن يقدم مثل التاجر الشريف سلعة جيدة.. والمخرج ينبغى ألا يقبل العمل بدلاً من البطالة مهما كانت المغريات المادية متصوراً أنه قادر على أن (يصنع من الفسيخ شربات)..

مواقف كثيرة ومشاهد أكثر لم يتمكن (على عبد الخالق) وهو مخرج كبير له رصيد من الأفلام الناجحة من إقناعنا بها لدرجة أن ما قصد به الإضحاك لم يضحكنا وما أراد به إثارة ـ التعاطف والشفقة وإحداث التوتر والترقب دفعنا إلى السخرية والتعجب.. وضاعت موسيقى محمد نوح وسط ضجيج الأحداث وتبخرت لقطات سعيد الشيمى وسط ضبابية المضامين. أما اختيار الوجوه الجديدة للقيام بالبطولة المطلقة فى أدوار صعبة ومركبة فإن كان يحسب للمغامرة الانتاجية فهو يحسب على المغامرة الفنية رغم إيماننا بطاقات الشباب وقدراتهم وضرورة تشجيعهم ومساندتهم. إلا أن الوجهين الجديدين عمرو عبد الجليل وطارق لطفى لم يتمكنا رغم اجتهادهما من أداء الشخصيتين الرئيسيتين على العكس من الممثلين الكبيرين محمد الدفراوى وعلى حسنين اللذين استثمرا خبرتهما فى تطويع دوريهما.. بينما تمكنت عبير صبرى وروجينا من أداء الشخصيتين الثانويتين أو المساعدتين فى حدود المرسوم لهما.. إن «الناجون من النار» لم ينج من القتل، أما (الناجون من السينما) فلم ينجوا من هذا الفيلم.

**و.. كلمة**

**أن تنسحب فى هذا الزمن الردىء**
**اكرم من أن تطولك سوءاته!**

**١٩٩٥/٥/٢٢**

# يوم حار جداً... فيلم غربى جداً

**محمد** خان مخرج متميز لما قدمه من أفلام متميزة نقلت السينما المصرية نقلة إلى الإمام وأرست قواعد أسلوب جديد فى التناول انتشر بين عدد من مخرجى جيله والجيل الذى يليه.. وهى أفلام بغض النظر عن حصولها على جوائز محلية وعربية - وعالمية - مازالت ترن بأصداء واضحة لا تخبو رغم مرور سنوات متفاوتة على عرضها أولها منذ سبعة عشر عاماً (ضربة شمس) مروراً بأفلام (خرج ولم يعد) و (عودة مواطن) و (زوجة رجل مهم) و (أحلام هند وكاميليا) وآخرها منذ خمس سنوات (سوبر ماركت) وهكذا أصبح من حقه أن يجرب وأصبح حقنا أن نقيم هذه التجارب دون أن يعنى هذا حكماً على تميزه كمخرج ودون أن ندخل فى حسابنا أننا نحفر له قبر الإحباط واليأس والانتحار الفنى ممسكين بمطارق الحديد بدلاً من الزهور.. فالفنان الحقيقى كالجواد الأصيل يكبو وينهض ويواصل السباق وأغلب الظن أن محمد خان هو هذا الفنان.

وتجربته الأخيرة (يوم حار جداً) هى فكرته التى تناولتها (زينب عزيز) فأقامت عليها بناءً هشاً من الغرابة والمصادفات وافترضت أن أحداثها الخيالية يمكن أن تقع فى مجتمعنا طالما أنه يزخر بالعجب وبأشياء لا يمكن أن يصدقها عقل ولا يمكن أن تحدث فى أى مجتمع آخر متحضر أو غير متحضر.. فذلك الزوج الذى يلجأ إلى عصابة مافيا لقتل زوجته حتى يرث ثروتها وذلك الغريب الذى يصل إلى بلده قادماً من الغربة فيحاول أن يعيد حقيبة يد إلى فتاة - عابرة بميدان رمسيس المزدحم فى عز الحر بعد أن خطفها لص شرير وتلك

المصادفة التى تجمع بين الزوج والغريب وتلك الدوامة التى يدخل فيها الغريب مستمراً بإرادته بعد أن راقته اللعبة العجيبة رغم تعطل مصالحه ودخوله فى مغامرات لا معنى لها وهذا الضمير الحى - الذى يدعو الغريب إلى مصارحة الزوجة بحقيقة الأمر فى نهاية المطاف وهذا الحب الذى - تشعر به الزوجة نحو الغريب فجأة وبعد كراهية دائمة له نتيجة أفعاله معها وهذه النهاية السعيدة التى تجمع بين الغريب والزوجة وهذه المواجهة التى يواجه بها الزوج نفسه وهو يغسل أصباغه....

فيلم غربى جداً زاد من غرابته الجو الذى اختاره المخرج بعد أن انتقل من مبدان - رمسيس إلى ميادين الطبقة الارستقراطية أو الثرية النادى الخاص الحى الخاص الشقة الفاخرة السيارة الفارهة الزواج فى حفل كوكتيل أو حفل استقبال على طريقة السفارات وهكذا...

وفيما عدا مونتاج (نادية شكرى) المترابط المتسلسل وتصوير (كمال عبد العزيز) الواضح المحدد وموسيقى (ياسر عبد الرحمن) المعبرة المناسبة وأداء (محمود حميدة) الهادئ المتنوع فإن (شريهان) و (محمد فؤاد) لم يقدما ما يصعب على غيرهما تقديمه بل كان غيرهما أفضل، خاصة أن مواهبهما لم تستثمر فلا شريهان قدمت استعراضاتها المتفردة والأثيرة لديها ولدينا ولا محمد فؤاد قدم أغنياته الشبابية التى يلتف حولها الشباب الطالع حتى وإن كانت لا تروقنا ولا تعوضنا عن الراحلين والمجددين المحافظين... نعيمة عاكف، شادية، محمد فوزى، عبد الحليم حافظ مثلاً، كانوا ممثلين ممتازين ومع هذا لم يتخلوا عن الغناء والاستعراض.

**و.. كلمة**

**المسرح.. سيظل هو الفن الأول!**

**١٩٩٥/٥/٢٩**

## الهروب إلى القمة... والسفح

**المصادفة** ثم المصادفة ثم المصادفة.. والأحداث الكثيرة المتراكمة.. ومحاولة التعرض لكل مشكلات وظواهر المجتمع دفعة واحدة.. هى آفة سيناريو هذا الفيلم (الهروب إلى القمة).

فالشاب الفقير ابن الحى الشعبى يتعرض للبطالة رغماً عنه ثم ينحرف فى تيار السرقة مجبراً ثم يقع تحت طائلة اضطهاد ضابط الشرطة بلا ذنب ثم يعتدى على بيت الضابط وحرمة زوجته مكرهاً ثم يتعرض لحادث احتراق سيارة ينجو منه فتعتقد الشرطة أنه لقى حتفه ثم يلجأ مضطراً إلى حبيبته المراهقة فتاة الحارة التى أصبحت سيدة مافيا ومليونيرة فتجعل منه بعد أن يتجدد حبها له دون سائر الرجال الذين يرتمون تحت رقصاتها ومايوهاتها، جناحاً قوياً فى عصابة المافيا فى الخفاء ورجال أعمال مليونيرات وعضوا بارزاً فى أكبر أحزاب المعارضة فى الظاهر ثم يلتقى بزوجة الضابط التى طلقت بسببه نتيجة لاتهام زوجها فى شرعية أبوة وليدها وعملت بصحيفة الحزب المعارضة فيحبها دون أن تتعرف على شخصيته الحقيقية معرضاً مصيره لغيرة ولية نعمته ثم يعترف بحقيقته كاملة للضابط الذى يتعرف عليه مجدداً رغم تغير ملامحه ويعيد الاعتراف أمام الجميع فى اجتماع عام للحزب وفى وجود أجهزة الإعلام مضيفاً أسرار فساد السياسيين وتورطهم فى الصفقات المشبوهة التى تستهدف قوت الشعب فيتعرض أخيراً للقتل برشاشات المافيا والساسة تحت سمع وبصر الابن.

مسلسل تليفزيونى طويل وممل من فصيلة معظم المسلسلات التى لم يعد يكفيها (١٣) حلقة ولا (٣٠) حلقة فلجأت إلى نظام الأجزاء طالما أنها قابلة للحشو والمط والإسهاب.. ولقد اعترف الكاتب التليفزيونى (محمد صفاء عامر) بذلك فى ندوة المهرجان وهى شجاعة تحسب له ولا تعفيه من عدم التنبه للفارق بين المسلسل التليفزيونى والفيلم السينمائى.. أما المخرج (عادل الأعصر) فقد وجد فى هذا السيناريو نموذجاً لأسلوبه المفضل فى أفلامه السابقة ومنها (قدارة) و (بوابة إبليس) و (الجبلاوى) و (السقوط).. النهب والسلب والانحراف والغدر والانتقام والعنف والقهر والضرب ثم القتل.. وهو ما يسمى خطأ بأفلام الاكشن أو الحركة.

ونتوقف عند الماكيير (يوسف طه) الذى وجد فرصة ذهبية لتغيير ملامح وجه البطل وقد وفق تماماً فى إتقان ماكياج (نور الشريف) على امتداد مشاهد عديدة من الفيلم كما وفق نور الشريف فى أداء دوره المزدوج بالملامح والتعبير وتكوين الجسم والصوت والحركات والتحركات وساعدته على ذلك لقطات مدير التصوير (هشام سرى) سواء البعيدة أو القريبة المتوسطة أو الكبيرة ومونتاج (عنايات السايس) المتتابع وإن لم يوفق فى المشهد الأخير الذى قتل فيه البطل أمام الجمع الغفير رغم الحراسة الأمنية المشددة.. أما موسيقى (عمرو سليم) فلم تلعب دوراً ملموساً أو محسوساً فى حركة الأحداث المتنوعة.

وقدمت (إلهام شاهين) دوراً من أدوارها العادية دون تميز على العكس من دورها فى فيلم (لحم رخيص) ودورها فى مسلسل (ليالى الحلمية) وأصبحت فى حاجة إلى إعادة النظر فى أدوارها بشكل عام.. بينما يواصل (نبيل الحلفاوى) طريقة أدائه الجامدة المتشنجة المنفعلة المفتعلة العصبية المبالغ فيها وخاصة نظراته وعليه أن يتوقف ويتريث ليعيد حساباته فيما يتعلق بالتليفزيون والسينما فهما مختلفان تماماً عن الأداء المسرحى الذى يتميز فيه.. و (تظل عابدة رياض) تتأرجح بين الأداء التعبيرى والإغراء الخالى من التعبير وبين الرقص المعبر والرقص المثير.. دون أن تكتسب حتى الآن صفة الممثلة الدرامية أو الممثلة الاستعراضية رغم انتشارها.. ويقدم (سعيد عبد الغنى) دوراً

من أفضل أدواره على الشاشة الكبيرة وإن كانت مازالت تلازمه الحركات نفسها وطريقة اللبس ذاتها وتعبيرات بنصها وكلمات بعينها.. وقد أرادوا جميعاً أن يهربوا إلى القمة فهبطوا فى الفيلم.. إلى السفح.

**و .. كلمة**

**مستحيل تجنب ما حدث.. لكن من**
**الممكن تجنب ما قد يحدث!**

**١٩٩٥/٦/١٢**

# فساد.. هدى ومعالى الوزير

عرف المخرج سعيد مرزوق بالتقاط الموضوعات الجادة والظواهر المهمة والأحداث المثيرة فى حياتنا اليومية وتحويلها إلى أفلام سينمائية ناجحة ومؤثرة قد تلعب دوراً فى المستقبل وهى تتصدى للسلبيات الجارية والمتفشية قبل أن تتضخم وتصبح نمطاً لصيقاً يستحيل تجاوزه....

هكذا فعل وهو يقدم (أريد حلاً) و (المذنبون) و (المغتصبون) وهى موضوعات خدمتها وأبرزتها وأثرتها واقعية التناول ومأساوية الأسلوب.

أما فيلم (هدى ومعالى الوزير) وهو شريحة من هذه الفصيلة كمضمون إلا أن المعالجة غلفته بالكوميديا وأحاطته بالإبهار على امتداد الأحداث وفى صلب الشخصيات فطمس الواقع وبهتت المأساة وهو مافعله من قبل فى فيلم (آى. آى) ونأمل ألا يشكل الفيلمان باكورة اتجاه جديد فى مسيرته واللا فعليه أن يختار موضوعات أخرى صالحة لهذا الاتجاه.

ولو أن المخرج التزم بأسلوبه المتميز والفريد فى الواقعية لتربع هذا الفيلم (هدى ومعالى الوزير) على قمة أفلامه الناجحة من ناحية وأخذ مكانه وسط أفلام السينما المصرية الباقية.

ولأن المخرج لم يتخلص تماماً من واقعيته ولم يقنع تماماً باتجاهه الجديد جاء هذا الفيلم الأخير كما لو كان مشطوراً إلى نصفين النصف الأول فى قاع المجتمع (الحارة المظلمة والبيت القديم وأم هدى وأقاربها وجيرانها وأهل الحتة وهم خليط من النشالين والمزيفين وموزعى المخدرات).. والنصف الآخر فى قمة المجتمع (القصور الساحرة والمكاتب الفاخرة والسيارات الفارهة والطائرات

الخاصة والفتيات الفاتنات والأثرياء والمليونيرات ورؤساء مجالس الإدارات والمسئولين والوزراء والحرس والمخابرات ومع هذا أراد المخرج وهو المسئول وحده عن المعالجة والسيناريو والحوار أن يصنع توليفة فنية تجارية ترضى جميع الفئات والاتجاهات باحتوائها على كل شيء الكوميديا والمأساة والجنس والرشوة والنفوذ والسلطان والجاه والفساد ـ الذى وصل إلى القضاء رغم ما عرف عنه كسلطة مستقلة من نزاهة وحياد وإلى التليفزيون رغم ما هو مفروض فيه كجهاز حكومى من مصداقية وضمان ولكن أحداً لم يرض.. أما العناصر الفنية المساعدة فجاءت متفاوتة المستوى تصوير محسن نصر ميزته اللقطات الجميلة للأماكن الطبيعية وشوهته اللقطات المثيرة للاشمئزاز وخاصة فى المقدمة والنهاية فضلاً عن استخدام الكاشات بكثرة... موسيقى جمال سلامة لم تستطع أن تفرق بين ما هو جميل ومزر وبين لحظات المرح وفترات المأساة، مونتاج عادل منير لم يكن موفقاً فى النقلات فتداخلت أصوات المشاهد السابقة بالمشاهد اللاحقة.

وأما التمثيل فتأرجح مستواه بين الأداء الجيد لأحمد بدير وأحمد خليل وعادل هاشم ومحمد الصاوى والأداء العادى لنبيلة عبيد ويوسف شعبان وتهانى راشد ومحمد يوسف ونظيم شعراوى وحسن الديب وناجى سعد وسيد حاتم والراحلة وداد حمدى والأداء المعيوب نتيجة للمبالغة الممقوتة المستمرة والمتصاعدة لفؤاد خليل ومحمد هنيدى والأداء غير المنتظر لتراجعه عن المستوى المعهود لفاروق نجيب ومحمود القلعاوى وعلاء ولى الدين.. ونتوقف عند إطلاق الألقاب ونتساءل من الذى أطلق تعبير نجمة مصر الأولى ولماذا يستمر وما هى المعايير والضوابط التى تسمح باستمراره أو تعمل على منع استمراره هو وغيره من الالقاب الجزافية العشوائية مثل (نجمة الجماهير) و (الملك) و (نجم النجوم) وما إلى ذلك؟.

**و.. كلمة**

**ما حدث قد حدث.. وما قد يحدث**
**من الممكن ألا يحدث!**

**١٩٩٥/٦/٢٦**

# ناصر ٥٦.. وشرف المحاولة

**حاول** (جمال عبد الناصر) طوال حكمه أن يطبق المبادئ الستة التى قامت الثورة لتحققها ودفعة الأحداث لتحرير فلسطين ـ الأرض المحتلة والعالم الثالث بأسره وأيضاً تحرير إنسان القارتين إفريقيا وآسيا وسواء نجح أو أخفق فقد نال شرف المحاولة..

كذلك فيلم (ناصر ٥٦) الذى حاول كتابة وإخراجاً أن يقترب من الزعيم شخصه وشخصيته أيامه وأحلامه من معه ومن حوله كما حاول أن يستعيد الرافع وأن يستدعى الوقائع بتسجيلية وثائقية لا تخلو من الدراما الروائية والسيرة الذاتية وسواء نجح أو أخفق فقد نال شرف المحاولة.. وتصدى (أحمد زكى) لأداء دور الرئيس محاولاً تجسيده شكلاً وسلوكاً ومضموناً بالملامح واللمحات والخلجات وسواء نجح أو أخفق فقد نال شرف المحاولة.. وتحمل (ممدوح الليثى) ممثلاً للتليفزيون مسئولية إنتاج ضخم يطاول الشركات العالمية محاولاً أن يملأ الشاشتين الصغيرة والكبيرة بأحداث غزيرة وشخصية عزيزة وسواء نجح أو أخفق فقد نال شرف المحاولة..

فإذا كان عبد الناصر قد أسرنا بقوة وهزنا بعنف سواء وهو ينتصر لنا نصراً مبيناً كما قادة التاريخ المظفرين أو وهو يسقط بنا سقوطاً مروعاً كما أبطال التراجيديا الأسطوريين..

(فإن ناصر ٥٦) لم يأسرنا ولم يهزنا وإن كان قد أثر فينا وأعاد إلينا أيامنا الحلوة وليالينا المظلمة ولكنها أبداً لم تكن أيام وليالى الغضب..

صحيح أن الفيلم وقع على حقبة واختار جانباً ولكن كان يمكنه أن يغلف شرائطه مثلما تغلف صفحات الكتب التوثيقية بصورتى البداية والنهاية قيام الثورة المباركة والتفاف الشعب حولها ورحيل مفجرها المفجع ونحيب الشعب عليه فى مشهدين سينمائيين عالميين يطاولان سيسيل دى ميل وأقرانه.

رسم محفوظ عبد الرحمن صورة مثالية للقائد بالغت فى بساطته وتواضعه وديمقراطيته دون أن تبرز صلابته وتحكمه وتسلطه.. وعمد (محمد فاضل) إلى تصوير الفيلم بالأبيض والأسود تأكيداً للوثائقية وربما الحيادية وتعبيراً عن المرحلة التى لم تعرف الألوان وربما التلون.. وجسد (أحمد زكى) شخصية الرجل حية نابضة وإن خلت عيناه من البريق المشهور وقبضته من الحسم المشهود..

وتألق ديكور (نبيل سليم) وخاصة فى بنائه لبورصة الاسكندرية التى أمم عبد الناصر قناة السويس من شرفتها أمام الجماهير الغفيرة فجاءت مطابقة وثرية حاشدة ومحتشده أثرية ومؤثرة.. أما موسيقى (ياسر عبد الرحمن) فلم تكن هذه المرة على مستوى الأحداث والمواقف فلم تعلق بالأذهان جملة ولم تستقر فى الوجدان موتيفة وكان لديه تراث هائل وخصب من أناشيد وأغنيات المرحلة.. وأما مونتاج (كمال أبو العلا) فقد تضافرت فيه الخبرة مع الموقف ووجهة النظر سواء بالنسبة لتتابع الأحداث أو لسيرة الشخصية بينما تباينت اللقطات المقربة والبعيدة فى الكادرات الفردية والجماعية من خلال المشاهد البسيطة والمركبة ربما لوجود أكثر من مدير تصوير وتدرج فريق التمثيل فى مستويات الأداء رغم تميزه بالتوزيع الجيد فقدم أداء متنوعاً ومختلفاً فى دور جديد كل من (أحمد ماهر) و (ممدوح وافى) و (حسن حسنى)و (فردوس عبد الحميد).. وقدم أداءه المعهود بلا زيادة ولا نقصان كل من (عبد الله فرغلى) و (رشدى المهدى) و (عادل هاشم) و (أمينة رزق).. وقدم أداء بعيداً عن الشخصية كل من طارق دسوقى و (حسن كامى) و (شعبان حسين) و (أحمد خليل).. كان الطريق إلى إيلات إنجازاً جديراً بافتتاح مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الأخير رغم ما فيه من مآخذ وسلبيات ويجىء (ناصر ٥٦)

إنجازاً آخر جديراً بافتتاح مهرجان التليفزيون الأول رغم ما فيه من قصور وتقصير - والإنجازات يؤكدان نجاح (إتحاد الاذاعة والتليفزيون) فى دخول مجال الإنتاج السينمائى المتميز رغم كل شىء.

**و.. كلمة**

**الارتباط بكلمة الرجال.. أيهما الذى اندثر الارتباط أم الرجال؟!**

**١٩٩٥/٧/١٧**

# التطبيع... حاجز بيننا...

**التطبيع** الذى نوافق عليه هو التطبيع الذى يحمل شعار «اعرف عدوك» وليس شعار «ادفن رأسك فى الرمال كالنعام».. التطبيع الذى ننادى به هو تطبيع مواجهة العقل للعقل والعلم للعلم والحجة للحجة وليس تطبيع العواطف والمشاعر والأحاسيس...

التطبيع الذى نطالب به هو تطبيع إثبات حسن النوايا من أجل تحقيق سلام عادل وشامل ودائم وليس تطبيع المعاهدات والاتفاقيات والمباحثات.. ولنا أن نكف عنه فى أية لحظة غدر ونمتنع عنه عند أية بادرة خيانة ونقف ضده عند أول طلقة رصاص أما الخوف من غزو ثقافى مزعوم فهو ضعف وهروب ومهانة. فمن يملك حضارة آلاف السنين التى هزمت أعتى الجيوش وأكبر الدول دون أن تتأثر ثقافتها العميقة الراسخة بأية ثقافة وافدة، لا يمكن أن يخشى ثقافة الخليط الهشة المشوشة.. وأما رفض المعرفة والتعرف ولا نقول التعارف فسيجعلنا دائماً نهباً للدعاية الهادفة المغرضة سواء بالمبالغة فى قوة العدو وإمكانياتها فنرتعد منه ونصاب بالإحباط دون داع أو بالتهوين من شأنه وقدراته فنستهتر به ونهزأ منه دون معنى، وسواء بتصوير مجتمعه على أنه جنة الله فى الأرض فنضعف أمامه أو تصوير هذا المجتمع على أنه الجحيم فيركبنا الغرور... ورفض التطبيع على إطلاقه وبشتى صوره يعمى عيوننا أكثر ويصم أذاننا أكثر ويغلق عقولنا أكثر.. فلا نعرف عن العدو ما يعرفه عنا.. وهو يعرف أغانينا وأناشيدنا وقصائدنا وأفلامنا ومسرحياتنا يرددها وينشرها ويذيعها ويبثها ويتأكد من نقاط ضعفنا وقوتنا، أما نحن فلا نعرف عنه شيئاً ولا يمكننا أن نتأكد من شىء فروايات ومسلسلات المخابرات والجاسوسية لا تكفى.

هذا هو التطبيع الذى نوافق عليه وننادى به ونطالب به وليس التطبيع الذى فهم خطأ ورفض بالخطأ... وهو بالتأكيد ليس هذا التطبيع اللاهث المستضعف المهزوم فى فيلم (حاجز بيننا) الذى عرض فى مهرجان الإسماعيلية الدولى الرابع - عنوان الفيلم بالإنجليزية - وهى اللغة السائدة فى الفيلم بدون ترجمة A

Agulf between is يدعى المخرج خالد الحجر وهو الممثل وكاتب السيناريو فى الوقت نفسه أن كلمة (GULF) تحمل معنيين: خليج وحاجز، وهذا غير صحيح فهى تحمل المعنى الأول فقط بالإضافة إلى معانى: دوامة، ثغرة، هاوية، فمن أين جاء بكلمة حاجز فى هذا السياق ولماذا هذه الكلمة رغم عدم صحتها وكان يمكنه اختيار كلمات صحيحة محددة مثل Obstacle أو Barrier أو Divide وكلها تعبر عن المعنى المباشر الذى يقصده وهو الفصل بين شيئين أو شخصين؟ ولماذا يحدد بنفسه أن الأحداث تدور عام ٩١ قبل حرب الخليج رغم أنه عام مثل أى عام.. لابد إذاً أنه يستهدف حرب الخليج بدليل ظهور صدام مع عرفات واليهود يبصقون عليهما بعد الصاروخ الذى ضرب الأراضى الإسرائيلية أثناء هذه الحرب التى نرفضها، والغريب أن المخرج ولد فى السويس حيث شاهد - على حد تعبيره - مدينته تدمرها حربان من الحروب المصرية الإسرائيلية.. وفيلم (حاجز بيننا) هو فيلم تخرجه من المدرسة القومية للفيلم بانجلترا.

فهل جاء إرضاء لليهود الإنجليز الصهاينة من أجل دبلوم كان فى غنى عنه وكان يمكنه الحصول عليه بغير هذا المضمون بالذات على حساب القضية الفلسطينية والإنسان العربى والمواطن المصرى والشخصية الإسلامية؟ فالفتى المصرى العربى المسلم هو الذى يتقرب من الفتاة الإنجليزية الصهيونية اليهودية رغم نفورها منه شكلاً وسلوكاً، إذ يبدو كالأبله (يريل) وهو يأكل ويرفع صوت الأغنيات داخل البونسيون بينما تبدو الفتاة جميلة ورقيقة تعزف الموسيقى برقة وهدوء... هو متدن يعمل عجاناً فى مطعم الحى اليهودى الذى يسكن فيه بينما يصورها فى أعلى درجات الرقى والسمو فهى دارسة بالكونسرفاتوار وعازفة ماهرة وعندما تتقبله بعد إلحاح يذهب لشراء كتاب الأطعمة اليهودية المقدسة ويتبرع بباقى المبلغ للصندوق اليهودى ثم يعد بنفسه

فطيرة بالمواصفات المقدسة يقدمها لها فى عيد رأس السنة اليهودية ويكتب لها بطاقة بالعبرية وعندما يذهب معها إلى مقابر ضحايا النازى يضع طاقية الحاخامات على رأسه دون ضرورة وإنما استعداداً لليهودة دون أن يصحبها فى المقابل لزيارة مقابر ضحايا الصهيونية أو حتى يحدثها عنها.. حتى فى الخلاف العابر بينهما عندما يطلب منها إخفاء نجمة داود التى على صدرها تصفعه على وجهه - أو وجوهنا جميعاً - ويكتفى هو بالصياح وكلمات الغضب - على طريقة الشجب - وحتى فى الممارسة الجنسية بينهما نراهما فى الوضع الطبيعى أولاً ثم نراها وهى تعلوه فجأة وهو مستسلم لها سعيد بها.. ويصل التدنى إلى أبعد مدى عندما يعترض بنى وطنه وجنسه على علاقته بالفتاة بالأسلوب السوقى الهمجى غير المتحضر، أسلوب الضرب بينما يعترض أهلها بأسلوب مهذب راق متحضر أسلوب الحوار، أما ذروة التدنى فيرمز لها المشهد الأخير عند مدخل المبنى وهو يتهيأ لمغادرته وإنهاء علاقته بالفتاة فبرغم العطف الذى تبديه السيدة والأسى الذى يعتصره تدخل إلى المصعد وتغلق بابة الحديدى الذى يتحول إلى حاجز بينهما.. يأخذ المصعد فى الصعود بها حتى عنان السماء بينما يبدو فى المنحدر وهو يهبط إلى أسفل السافلين فى الوقت الذى تنطلق فيه أغنية عبرية على الأسماء.. هذا هو الفيلم الذى عرض فى مهرجان الفيلم اليهودى ثم عرض فى مهرجان الإسماعيلية بعد أن رضخت إدارته لكل شروط المخرج حتى يتنازل ويوافق بعد توصية المخرج رأفت الميهى لأنه كان يفضل رفضه كما يسعد بالهجوم عليه حتى يظهر أمام الصهيونية العالمية كضحية للتطبيع وشهيداً للسلام فتتفتح أمامه أبواب العالمية على طريقة سلمان رشدى وغيره من تلك النماذج الانتهازية المتسلقة الزائفة. وهذا هو الفيلم الذى وافقت على عرضه مديرة عام الرقابة على المصنفات الفنية وأغلب الظن أنه أشد خطراً من الرقص الشرقى.. وهذا هو الفيلم الذى يبين الفارق واضحاً جلياً بين التطبيع الذى يريده المخرج وإسرائيل والتطبيع الذى نريده....

**و.. كلمة**

**ما عاد الاتفاق بكلمة شرف.. وما عاد الارتباط بكلمة رجل!**

**١٩٩٥/٨/٧**

# قشر البندق.. لا

**ظل** (خيرى بشارة) يلح على معنى واحد منذ قدم مع السيناريست (عصام الشماع) فيلم (كابوريا) عام ١٩٩٠ ثم كون ثنائياً مع السيناريست (مدحت العدل) بدأ بالحوار فقط فى فيلم (آيس كريم فى جليم) عام ١٩٩٢ وتطور إلى السيناريو فى فيلم (أمريكا شيكا بيكا) عام ١٩٩٣ و (حرب الفراولة) عام ١٩٩٤ وأخيراً (قشر البندق) فى هذا العام ١٩٩٥م..

هذا المعنى هو الصراع بين الفقر والغنى داخل المجتمع الواحد ومن خلال العلاقة بين العالم الأول ممثلاً فى أمريكا والعالم الثالث ممثلاً فى مصر.. علاقة المنح والمنع، منح الفتات ومنع حتى الفتات، منح قشر البندق ومنع قلب البندق.. وهو معنى جيد من حيث هو واقع مرير ومن حيث هو عنصر خصب للصراع.. ولكن السينما - وكل الفنون - ليست فكرة فقط وليست مضموناً فحسب، فهى معالجة وفن أيضاً.. المعالجة ينبغى أن تكون واضحة جلية بسيطة وسلسلة نافذة ومؤثرة... والفن لابد وأن يكون جميلاً وجليلاً ناصعاً ونقياً ممتعاً وثرياً.. ولكن بشارة ومعه العدل يلجآن دائماً إلى الغرابة والاغتراب وينقلان حالتى الغربة والاستغراب بالواقعية الفجة والفانتازية البلهاء والرمزية المستغلة فى الوقت نفسه وفى الفيلم الواحد ذاته..

و (قشر البندق) مثل أفلامهما السابقة ينطلق من الرمزية (الاسم: قشر البندق.. والمغزى: الموت من ندرة الطعام والموت من كثرة الطعام) ويقع فى الواقعية (المليئة بالقبح القبيح: منظر الأكل فى المسابقة واقتناص أكياس

فضلات الطعام من عربات زبالة الفندق.. والمغلفة بالرزيلة المرزولة: المرأة شبه العارية المقيمة فى الفندق للإيقاع بالزبائن وتقديم نفسها بمقابل وبدون مقابل والدكتورة عضوة لجنة التحكيم التى تعلن عن وقارها وتحفظها ثم تسقط عند أول فرصة لممارسة الهوى مع الفتى الريفى اليافع على مرأى من جمهور مسابقة الهم هم التى يقيمها الفندق باستاد القاهرة المغطى من خلال شاشة الدائرة التليفزيونية المغلقة ويتمسك بالفانتازيا (أغنية قشر البندق، مسابقة الهم هم: شخصية رجل الأعمال الهارب فى الفندق المنبوذ من المجتمع المرصود من الصحافة المطارد من المافيا والبعيد عن أسرته الذى يبكى ويهرول ويحتمى بالبلطجى وهو شخصية لا مبرر لوجودها مثل كثير من الشخصيات الأخرى)..

ومع هذا يغرينا (الأفيش) بقضاء وقت مفيد وممتع مع الدراما الاجتماعية (محمود ياسين، حسين فهمى، مريم فخر الدين، عبلة كامل، ماجد المصرى، طارق لطفى) والدراما الكوميدية (علاء ولى الدين، محمد هنيدى) والدراما الموسيقية الغنائية الراقصة (حميد الشاعرى، دينا).. إلا أن المشاهدة تصيبنا بخيبة الأمل فلم نستفد ولم نستمتع بأى من أنواع الدراما.. قصة غريبة وسيناريو مشوش وحوار ساذج ومونتاج خال من السلاسة وتصوير الظلام فيه أكثر من الإضاءة فى فيلم لخيرى بشارة مبناه ومعناه ربما يكونا فى داخله فلم يظهر منهما أى شيء على الشاشة.. كذلك لم يظهر محمود ياسين فى حالة طبيعية فإحدى عينيه مركزة على الإنتاج والعين الأخرى مركزة على ابنته، فلم يهتم بدوره ولا بأدوار الآخرين.. أما حسين فهمى فشغلته المجاملة بقبول دور ما كان له أن يقبله لو لم يوضع فى حرج الموافقة.. عبلة كامل حكمت على نفسها بالسجن داخل إطار نمطى جامد وممل.. ماجد المصرى وطارق لطفى أضاعا الانطباع المبشر الذى أكده الأول فى (سارق الفرح) وأكده الآخر فى (العائلة).. علاء ولى الدين مازال يعتمد على شكله وهيئته فى الإضحاك.. محمد هنيدى بهتت كوميديته المفتعلة أمام اللحظات المأساوية التى أداها بوعى وعمق.. أما حميد الشاعرى ودينا فلم يضف إليهما الفيلم شيئاً

ولم يضيفا إلى الفيلم شيئاً وكان يمكن الاستفادة بهما كدويتو غنائى راقص ولكن ظاهرة تحويل المطربين والمطربات والراقصات إلى التمثيل وحده تفشت دون مبرر مقنع وبغير نتائج طيبة سيمون (آيس كريم فى جليم) سيمون ومحمد منير (يوم حلو ويوم مر) شريهان ومحمد فؤاد (يوم حار جداً) فيفى عبده ولوسى (أكثر من فيلم) .. وأما رانيا ياسين فلم تكن جديرة ببطولة الفيلم رغم صغر حجم هذه البطولة بغض النظر عن كونها المنتجة أو كونها سليلة أسرة فنية..

لا.. قشر البندق.. لا، ولا لكل الأفلام التى تنتمى إلى هذه الموجة، موجة مخرجى - الثمانينيات أو ما تسمى بالموجة الجديدة لحقبة نهاية القرن العشرين.

**و.. كلمة**

**الاتفاق بكلمة شرف.. أيهما الذى غاب، الاتفاق أم الشرف؟!**

**١٩٩٥/٨/١٤**

# جبر الخواطر.. ممنوع فى السينما

**ليغفر** لنا أصحاب القلوب الرهيفة - بداية - تلك التفرقة التى ينبغى أن تسود بين التحية، تحية الرحيل والمرض والجهد والريادة والمحاولة والخطوات الأولى والتجريب وبين التقييم الذى لا ينظر إلى العمل الفنى بعيداً عن أى مؤثرات خارجة على الإرادة وبالإرادة.. أما التحية فواجبة للمخرج الراحل عاطف الطيب - مخرج هذا الفيلم جبر الخواطر - والذى لم تقصر الحركة الفنية والسينمائية بصفة خاصة فى تكريمه على العكس مما يحدث لراحلين آخرين.. وأما التقييم فلن يغضبه - رحمة الله - وينبغى ألا يغضب محبيه لأن الفنان وتلك طبيعته يصيب ويخطئ يوفق ولا يوفق يصادفه الحظ ويتربص به سوء الحظ يسانده الآخرون ويتخلى عنه الآخرون.. وهكذا..

وعاطف الطيب فى فيلمه الأخير هذا لم يوفق فى الوقت الذى أضربه الآخرون.. لم يوفق فى تناوله للسيناريو وتنفيذه كما هو.. فالرواية الأصلية التى كتبها الأديب عبد الفتاح رزق تجمع بين التحليل والميلودراما.. الطب النفسى مستشفياته ومصحاته ومعامله وأدواته وأطباؤه ومرضاه ما يحدث لهم وما يحدث فيهم من حكايات ووقائع مأساوية كان على السيناريست بشير الديك أن يأخذ وقتاً فى التفكير والكتابة ليعيد التناول والصياغة متخلصاً من الحالات المتشعبة التى أدت إلى التشتيت وحكايات الماضى التى اضطرته للجوء إلى الفلاش باك.. أما السيناريو ذاته فقد خلط بين الواقعية والرمزية حصول الطبيب الشاب على الأوراق من عرين صاحب المستشفى والمركز المحصنين برجال وكلاب الأمن، إغفال حكاية المريضة المدفونة فى سرير

الأطفال رغم الحكايات الفرعية المستفيضة، غموض موت إحدى النزيلات، تأخر مواجهة المريضة بابنها..

وجاء المخرج ليقع هو الآخر بين فكى الواقعية والرمزية، هذا السجن الحديقة وملابس المسجونين النظيفة وهذه المستشفى الاستثمارى الذى يستقبل حالات شعبية لا يقدر أصحابها على تحمل ودفع مصروفاتها الفلكية حتى المريضة الرئيسية التى تخلى عنها أهلها من أين تنفق ولا يعقل أن يستثنيها صاحب المستشفى من المصروفات الباهظة لمجرد أنها حالته الخاصة ولمجرد أنه سيستفيد بها فى مركزه الطبى العالمى المشكوك فى أهدافه، طائر النورس والربط بينه وبين الشخصية المحورية، العضة الدموية الفجة والمقززة التى صورت بالفعل ولكن المونتاج أبقى عليها ولا نظن أن المخرج كان يبقى عليها وما كان ليبقى أيضاً على المشاهد الكثيرة المتشابهة داخل عنبر النزيلات المليئة بالضجيج المصحوبة بالنمطية التقليدية التى لا تدفع الحدث ولا تطور الدراما، وهى أخطاء وقع فيها مونتاج أحمد متولى الذى تولى ضبط إيقاع الفيلم فى غياب المخرج الاضطرارى بعد رحيله المفاجئ وكان الأجدى الاستعانة بمخرج من أصدقائه.. أما تصوير سمير فرج فقد وفق بين الليل والنهار بين النور والظلام بين الشروق والغروب، أو بين ليل وظلام وغربة النفس ونهار ونور وشروق الأمل وتعامل مع الألوان الطبيعية وكأنه يفرق بين الأبيض والأسود بحسب الحالات النفسية والعوامل الخارجية.

وأما الموسيقى فقد عبر بها ياسر عبد الرحمن عن غضب النفس والطبيعة عن الماضى المؤلم السحيق والأمل النورسى المجهول والسماء اللانهائية والبحر الممتد والغيوم والأمطار والشمس المشرقة أيضاً وقدم (جبر الخواطر) أشرف عبد الباقى كمؤد رفيع المستوى دون أن يكون كوميديانا أو كوميديانا فحسب استطاع أن يتشكل مع تموجات الشخصية وتقلبات الشخصيات المحيطة به وتمكن من ملء مساحاته ومساحات من حوله كما قدم الفيلم شريهان كممثلة قادرة على الأداء الدرامى دون الاعتماد على الاستعراضات والباروكات وإن

وقعت أحياناً فى هوة الانفعال الميلودرامى والإحساس المرضى بالذات.. كنا نتمنى أن يجىء آخر أفلام عاطف الطيب هو أفضلها، ولكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه.

**و.. كلمة**

**نعرف الحب بالقلب، والحب**
**بالعين، والحب بالعقل، والحب**
**بالدم.. فهل نعرف الحب**
**بالتاريخ؟!**

**١٩٩٥/٩/١٨**

# عرش مصر
# الذى هزته امرأة..!

**التاريخ** تاريخ.. واقع وحقيقة.. ليس من حق أحد أن يزيفه بأية دعوى من الدعـاوى حـتى الفن بما فى ذلك فـانتـازيا الفن.. وباسم الفن زيف السيناريست بشير الديك، التاريخ. تاريخ مصر وتاريخنا. فظهر الملك الأسبق فاروق وطنيا أكثر من حكومة الوفد الشعبية، فهو الحاكم العربى الوحيد الذى تحـمس لإعلان الحـرب على إسرائيل وإرسال جـيـشـه لاسـتـعـادة فلسطين المغتصبة، وهو الذى عادى الإنجليز وتمنى هزيمتهم من الألمان حتى يتخلص منهم ويخلص مصر من استعمارهم، وهو الذى اعتبر مصطفى النحاس زعيم الأمة بعد رحيل سعد زغلول عميلاً للإنجليز لمجرد استجابتهم لرغبة الشعب فى تعيينه رئيساً للحكومة وعمل على التخلص منه بالاغتيال.. وظهرت ناهد رشاد وطنية هى الأخـرى نجحت فى تدبير اغتيال أمين عـثمان الخائن عن طريق الضابط أنور السادات الموالى للقصر، وكادت تنجح فى اغتيال مصطفى النحـاس الخـائن من وجـهـة نظر الملك عن طريق الضـابط يوسف صـديق المفترض أنه مؤسس الضباط الأحرار الذين قاموا بالثورة فيما بعد، ثم نجحت بعد ذلك وبعد أن انقلبت على الملك بسبب الغيرة من ناريمان الملكة التى تزوج بها بدلاً منها فى حث الضباط الأحرار عن طريق السادات بتقديم موعد قيام الثورة بعد أن اكتشف الملك أمرهم وخططهم وأسماءهم وظهر السادات قائدا للثورة منذ البداية وحتى النهاية فلم يذكر أى اسم آخر من أعضاء مجلس قيادة الثورة ولم تظهر أية شخصية منهم حتى جمال عبدالناصر الذى اكتفى المخرج

وربما المنتج والموزع بعرض صورته فى نهاية هذا الفيلم «امرأة هزت عرش مصر».

وكما ركز السيناريو على هذه المرأة ركز الإخراج على هذه الممثلة فقد حاول نادر جلال كعادته دائماً أن يقدم نادية الجندى كعادتها دائماً فى أكثر من صورة وهى الصور التصاعدية من المرأة البسيطة الطيبة الى المرأة الجميلة المبهرة إلى المرأة الذكية الداهية إلى المرأة القوية المتسلطة إلى المرأة قاهرة النساء والرجال معاً، المرأة التى تضحك فتضحك الدنيا، فإذا رقصت رقصت الدنيا وإذا بكت بكت الدنيا، المرأة التى تحتفظ بشبابها مثلما تحافظ على جسمها رغم علامات السنين بل يمحو النضج تلك العلامات ويحولها إلى سمات تبرز الشخصية ولا عجب إذا غير المخرج نهاية الفيلم بناء على طلب البطلة وجعل آخر صورة ولقطة ومشهد لها بدلاً من الملك، أما هى فقد جاهدت حتى تبدو صغيرة، جميلة متماسكة لتناسب الشخصية التى عرفت الملك وهى فى الثامنة عشرة من عمرها فبهرته وسيطرت على مشاعره وعلى قراراته أيضاً كما سيطرت على كل الرجال المحيطين به وبها بما فى ذلك رجال الثورة، أو هكذا جاءت الخلطة بين حقائق التاريخ وتخاريف السيناريو، لكن كل المحاولات باءت بالفشل، محاولات السيناريو والإخراج والتمثيل جميعاً.. أما فاروق الفيشاوى فلم يكن مناسبا لشخصية الملك فاروق كما انطبعت فى الأذهان حين رحل على ظهر الباخرة المحروسة فى اليوم الرابع من قيام الثورة ولكنه مجرد تشابه فى الأسماء وربما كان مناسباً لتصوير الملك فى بداية اعتلائه العرش.. وأما محمود حميدة فقد كان فى أسعد حالاته وأدى أفضل أدواره حتى الآن ولاشك أنه فى تطور مستمر منذ خرج من سجن رشدى أباظة الذى وضعوه فيه عنوة وأكد أبو عوف أنه وجد نفسه أخيراً فى التمثيل وليس فى الموسيقى والغناء والفور إم وما إلى ذلك، فأدى دور بوللى كما ينبغى أن يؤدى وتموج إبراهيم يسرى مع تموجات دوره الصعب والشديد الحساسية فيجعلك تحبه وتكرهه وتحتقره وتعطف عليه فى آن واحد.. وسعى جمال عبد الناصر الممثل وليس الزعيم فى أول محاولة سينمائية له إلى تثبيت

قدميه الا أنه لم يثبت غير قدم واحدة لأنه وقع فى شخصية مركبة هى شخصية السادات بمكرها ودهائها بتسلقها وتسلطها وبوهيميتها وطموحاتها كما رسمت فى الفيلم..

أما تصوير سعيد شيمى وموسيقى جمال سلامة فلم يعبرا عن المشاهد والأماكن والأحداث والحوادث والمواقف والشخصيات التعبير الملائم وكان بإمكانهما إثراء الفيلم وسد ثغراته كما فعل التصوير والموسيقى فى فيلم «المهاجر» على سبيل المثال.. وعموماً فإن نادية الجندى ومن خلفها وحولها بشير الديك ونادر جلال لم تهز عرش مصر فى الحقيقة ولكنها هزت عرشها بعنف فى السينما.

**و كلمة**

**لا تنتهز الفرصة، لكن لا تدعها تفوتك**

**٢ - ١٠ - ١٩٩٥**

# ما رأى الدين .. فى عتبة الستات

**تلك** هى القضية التى يثيرها فيلم «عتبة الستات» وتلك هى الأسئلة التى تطرح فى نهايته المفتوحة وقد كان موفقاً اختيار مهن الشخصيات ودورها البارز والمؤثر فى المجتمع بالمرأة التى تقع فريسة للجدل والخداع والجرم.. طبيبة توليد مثقفة وناجحة تمثل العلم الذى ينهار أمام الخرافة رغبة فى الإنجاب تحت ضغط حماتها بينما زوجها الذى لا يستطيع أن يحمى عرضه من الدنس ضابط شرطة آداب قوى وحازم «وهذا اسمه أيضاً» يمثل السلطة التنفيذية المصابة بالعقم والذى يتسبب بكذبه خوفاً على رجولته وبتوبيخ أمه فى إيذاء زوجته ونكبته أما والدها فمستشار فقيه فى الشريعة يمثل القانون الذى يقف عاجزاً أمام التشريع وحماية المجتمع وأما والدته فامرأة صعيدية متسلطة تمثل الجهل شأنها شأن امرأة الشاويش المتخلفة وكلتاهما لا تتحدثان إلا بالأمثلة الشعبية المسجوعة والضارة.

الزوجة إذاً تحمل من أحد ثلاثة دون جماع مباشر على طريقة زرع الأنابيب التى اخترعها العلم واتبعها الغرب مؤخراً بينما تستخدمها بالفطرة والفهلوة الشيخة المزيفة مقابل أموال طائلة تنفقها على حفلات الزار والذبائح والخمور ومعاونيها من البلطجية والساقطات تحقيقاً لأمل ضحاياها الراغبات فى الحمل اللاتى يعتقدن أن العيب فيهن وليس فى أزواجهن وفى الوقت الذى يدافع فيه الطبيب الكبير عن نظرية الأنابيب ويجاهد فى سبيل إقناع صديقه الضابط العقيم بتطبيقها بلا غضاضة يجاهد المستشار فى إقناع الطبيبة بعدم

الإجهاض لأنه قتل ولأن الابن السفاح معترف به كابن لأمه المعروفة ولأبيه غير المعروف ومع هذا يهدد الزوج بالطلاق بينما تطلب الزوجة من الجميع حلاً!.

القضية عامة وخطيرة والمعنى واضح وعميق والسيناريو محكم ودقيق ولا غرابة فمحمود أبو زيد هو كاتب سيناريو «العار» ١٩٨٣ و«الكيف» ١٩٨٥ «وجرى الوحوش» ١٩٨٧ ولا غرابة أيضاً فعلى عبد الخالق وهو مخرج هذه الأفلام الأربعة يسعى إلى هدفه وهو يضع نصب عينيه الجمهور بإطلاق المفاجأة وإحداث الصدمة وإبراز العقدة والرضوخ للأمر الواقع والبحث عن الحل بالهدوء والصراخ معاً وبالإقناع والرضا وبالرفض والمقاومة أيضاً من خلال عرض بسيط واستعراض سلس مستعيناً بالمونتاج المتتابع الموحى والمعبر لحسين عفيفى «مونتير الأفلام الثلاثة السابقة أيضاً» والتصوير المضىء الذى يوازى بين اللقطة الكبيرة والكبيرة جداً وبين الكادر العريض والقريب وبين الشخصيات والمجاميع والذى أداره فى هذا الفيلم محسن نصر كما أدار سعيد شيمى من قبل تصوير «العار» و«جرى الوحوش» أما موسيقى حسين الامام فلم تكن معبرة بل جاءت متناقضة أحياناً على عكس موسيقى حسن أبو السعود فى الأفلام الثلاثة السابقة.

ونصطدم بالأداء التمثيلى فمشاهد نبيلة عبيد وهى تقدم موضوعاً مهماً كعادتها دائماً تلجأ إلى المشهيات التجارية بلا مبرر ولا فائدة مثل الإغراء بالقول والفعل والمايوهات والذى لم يعد ملائماً لها والكوميديا التى تحولت عندها إلى استظراف لاخفة ظل والغناء الذى أبعده صوتها عن التنغيم.. ونشاهد فاروق الفيشاوى كما هو بلا إضافة ولا تراجع إلا الإضافة فى الشكل والتراجع فى الحركة وإن وفق فى مشهد المواجهة مع الشيخة المزيفة أو صفية العمرى التى وقفت معه فى هذا المشهد وإن شاهدناها هى الأخرى بلا تقدم ولا تخلف إلا التقدم فى الملامح والتخلف إلى أدوار البطولة الثانية..

ونعود فندعو الأزهر الشريف للإدلاء بدلوه فى تلك القضية كما طرحناها فى البداية وكما عرضها هذا الفيلم «عتبة الستات».

**و.. كلمة**

**امرأة تجعلك تحب كل النساء وامرأة**

**تدفعك لكراهية النساء جميعاً**

**٩ ـ ١٠ ـ ١٩٩٥**

# فى السينما.. الفن جنون!

**لأن** السينما المصرية أصبحت تفتقد الفيلم الغنائى الاستعراضى الكوميدى، استقبلنا فيلم «فى الصيف الحب جنون» بقلب مفتوح بعد أن منحنا العقل إجازة بدون أجر، فالأجر والثواب عند الله سبحانه وتعالى.

وهكذا تغاضينا عن تقديم سمير صبرى وأحمد بدير وعزت أبو عوف على أنهم شبان وشبان حديثى التخرج من الجامعة لا يجدون عملاً فيلجأون إلى العمل بفندق الإسماعيلية رغم عدم خبرتهم بالفندقة وعلومها.. كما تغاضينا عن أوهام ليلى علوى التى تصل إلى حد المبالغة رغم ذكائها فهى تظل أسيرة ذكرى خطيبها تتخيل دائماً أنه معها رغم غرقه أمامها رافضة لأى حب جديد، حتى يكشف لها سمير صبرى مؤامرة لعبة خالها حسن مصطفى للاستيلاء على أموالها والتى تتمثل فى ادعاء غرق خطيبها وإبعاده عن طريقها ومحاولة اتهامها بالجنون للسيطرة عليها وحرمانها من أية علاقة تؤدى إلى الزواج.. وقد بدأ الفيلم بداية كوميدية لا تخلو من المصادفات واصطناع المصادفات ثم أثرى مشاهد بأغنيات سمير صبرى واستعراضات فرقته النسائية مستثمراً أجواء الشواطئ على ضفاف القناة بمياهها وسحرها ليلاً ونهاراً ولكن الفيلم تحول فجأة فى الجزء الأخير الى المغامرات والمطاردات والضرب والعنف، ولم ينجح الغطاء الكوميدى الذى غلفه فى إجبارنا هذه المرة على التغاضى، فليس كل مرة تسلم الجرة.. ضاع الفيلم يا ولدى، وبكينا عليه بدلاً من أن نضحك.. خسرنا فيلماً غنائياً استعراضياً كوميدياً، كنا على استعداد

طواعية للدفاع عنه بحماس شديد ولكنه خذلنا قصة وسيناريو وحواراً واخراجاً وتصويراً وتمثيلاً وموسيقى أيضاً..

أما عن القصة والسيناريو والحوار، فليغفر لنا الراحل نبيل عصمت صدقنا فى انتقاده رغم عدم وجوده بيننا، وإن كان هذا هو أكبر دليل على الصدق فلا توجد قصة بمعنى قصة وكان عليه أن يكتفى بكتابة سيناريو وحوار، وقد كانا ضعيفين، السيناريو مهلهل لا ترابط فيه ولا تناسق ولا تسلسل ولا منطق، فالأحداث عشوائية والمواقف مفتعلة والشخصيات مفرغة والحوار لا يعبر عن الشخصيات المختلفة ومستوياتها المتباينة..

وأما عن الإخراج فقد التزم بالخط الكوميدى الذى تعرج كثيراً وتوقف طويلاً، ولم يلتفت إلى الرومانسية الملتهبة بحرارة الصيف المشتعلة بجنون الحب، ولم يركز على الشخصية للخال الجشع عديم الضمير والمشاعر والأحاسيس.. وهكذا هو عمر عبد العزيز دائماً يهتم بالجانب الكوميدى دون الجوانب الأخرى، وهو قصور فى الإطار العام..

وفى الفيلم لم يساعده مدير التصوير كمال كريم، وقد كانت لديه فرصة هائلة للإبداع مع الطبيعة وسط أحزان ذكريات الفتاة وفتح ذراعيها للحب الجديد.. كذلك لم ترتفع موسيقى جمال سلامة إلى سحر الطبيعة لتحتضنها كما ينبغى وتضم الاستعراضات كما يجب.. أما ألحان فاروق الشرنوبى فقد كانت ملائمة لصوت المغنى وطبقاته وحدود إمكانياته..

ونصل إلى الأداء التمثيلى فنجد فارقاً كبيراً وواضحاً على طاقم الممثلين جميعاً بين النصف الأول من الفيلم ونصفه الأخير من حيث الشكل وطريقة الأداء والخبرة الفنية وربما لتوقف التصوير فترة زمنية طويلة ثم استئنافه بعد تقدم العمر بهم إلى حد ما وتطور أدائهم إلى حد كبير.. فلم تظهر ليلى علوى كما هى الآن كنجمة متألقة فى العديد من أفلامها الأخيرة، ولعلها تأسف على هذا الدور مثلما يأسف أحمد بدير على دوره فى الوقت الذى نراه فيه متألقاً كبطل مطلق على خشبة المسرح فى «دستور يا سيادنا» ومثلما يأسف أشرف

.عبد الباقى على دوره وهو بطل مسرحية «وجع الدماغ» ومثلما يأسف عزت أبو عوف على دوره وهو المتألق مؤخراً فى فيلم «امرأة هزت عرش مصر».. أما هالة صدقى وجميل راتب وحسن مصطفى وعلاء ولى الدين فلم يتغير الوضع بالنسبة لهم.. وأما سمير صبرى فهو فى حاجة إلى إعادة النظر فيما يقدمه سواء فى السينما أو التليفزيون أو الحفلات أو المهرجانات فالفنان الشامل له قواعد وأصول والانتشار له أسس وحدود، وهما شىء آخر غير الهيمنة والسيطرة وسرقة الكاميرا وجنون الفن.

**و.. كلمة**

**الكرامة أولاً، وقبل كل شىء!**

**٣٠ ـ ١٠ ـ ١٩٩٥**

# احنا ولاد النهارده..
# ليه!

**فارق** كبير بين البساطة والسذاجة، وفارق شاسع بين فنان له نظرة عامة للفن وفنان لا ينظر إلا إلى نفسه، فالفنان ليس دور فقط وليس أداء فحسب ولكنه فيلم أيضاً.

وفيلم «احنا ولاد النهارده» أراد أن يكون كوميدياً غنائياً استعراضياً ولكن الرؤية لا تتحقق بالرغبة، والنوايا الحسنة.. فالكوميديا ذابت فى موضوع غريب دون أن يكون طريفاً، على طريقة حسن ونعيمة بغير إنسانية وانسيابية حسن ونعيمة.. الأب المتزمت يرفض زواج طالبة الطب من ابن عمها المطرب الشبابى، لأنه فى تقديره مغنواتى فاسد لا عمل له ويفضل عليه ثرى القرية رغم رفضها له ورغم الفارق الثقافى والعلمى والسلوكى بينهما..

ويلجأ ابن العم لكى يحقق شهرة ونجاحاً فى عالم الغناء إلى حيلة يعاونه فيها صديقه وزوجته اللذان يقنعان الأب بأن ابن أخيه انتحر حزيناً على زواج ابنته من شخص آخر وأن ابنته انتحرت هى الأخرى بعد سماعها لهذا النبأ الأليم.. على طريقة روميو وجوليت.. فيتألم الرجل ويبدى الندم ويعلن أنه لو كان حقيقة حبهما لوافق على زواجهما منعاً لما حدث.. ويقنعه الجميع بمن فيهم زوجته التى أطلعت على اللعبة أن الحبيبين ها هما يلتقيان فى الجنة وأنهما يستأذنان منه للزواج فيأذن لهما.. وفجأة وبدون مقدمات ينتهى الفيلم الذى يتحول فى المشهد الأخير إلى فانتازيا من غير نسيج العمل ففيه يرتدى

الحبيبان ملابس الملائكة البيضاء ويأخذ الحبيب فى الغناء تصاحبه فرقة عازفين من الأصدقاء، بينما تتجه نحوه الحبيبة وهى تخاطب أباها وسط سحب من الدخان الصناعى لتخبره بأنه وحده الذى يراهما ويسمعهما بعد أن كشف عنه الحجاب حتى يسمح لهما بالزواج.

قصة ساذجة وسيناريو مفكك ومقتضب وحوار ركيك لا فكر فيه ولا عمق خاصة عندما يدور بين الحبيبين عن تشريح الجثث بأنه فعل حرام وليس علماً حلالاً، فقدماء المصريين عندما برعوا فى التحنيط كان ذلك قبل الأديان وقبل أن يصبح الحلال بينا، وهو حوار دار بمناسبة شراء الحبيبين لجثة يتضح أنها فتاة حية يستخدمها الحانوتى فى سرقة أموال طلبة الطب الذين يلجأون إليه.. ولكن الفتاة تقع فى حب صديق المطرب الذى يقع هو الآخر فى حبها حتى يقول فيها الأشعار والحكم رغم أنه عامل بناء..

وبطريقة كتابة القصة والسيناريو والحوار أخرج وأنتج سيد طنطاوى ولم يكن يبقى إلا أن يمثل أيضاً ليعيد أمجاد يوسف وهبى وأنور وجدى وأراد مدحت صالح أن يكون عبد الحليم حافظ ولكن عبد الحليم لم يكن يمثل أدوار النساء حتى تحبه وتعجب به الفتيات أما أغنيات أفلامه فكان الجمهور يرددها فور سماعها، بينما أغنيات أفلام مدحت صالح لا تعلق بالأذهان، رغم أنه أدى الدور والأغنيات بطريقة جيدة.. بينما تعود أثار الحكيم بعد غياب طويل فى فيلم كان عليها أن تفكر ملياً قبل أن تقبله حتى لا تقبله فهو لا يتقدم بها إلى الأمام، رغم أنها أدت بشكل جيد فى حدود الدور غير الجيد.. وقد تحمل عبء الفيلم وحمله على عاتقه خالد النبوى بدور مختلف تماماً عن دوره الشهير فى «المهاجر» الشهير، دور كوميدى خفيف الظل وإن خلط بين لهجتى الصعيدى والبحيرى.

وبرغم خلو الفيلم من الاستعراضات التى كان ينبغى أن تصاحب الأغنيات وخاصة فى الريف وعلى شط النيل وفى مشهد الدخان الختامى، إلا أن

موسيقى أحمد الجبالى التصويرية جاءت معبرة موحية ناعمة مثل كاميرا إبراهيم صالح وإن لم تتح لها الفرصة كاملة، فى فيلم غير مكتمل النمو والنضج.

**و.. كلمة**

**«ما أكثر الإخوان حين تعدهم، ولكن فى النائبات قليل».. حكمة صحيحة جدًا!**

**٦ ـ ١١ ـ ١٩٩٥**

## اغتيـال
## فاتن توفيق.. والسينما.. !

**قضية** فى منتهى الخطورة يطرحها ويستعرضها ويستنطق أطرافها فيلم «اغتيال فاتن توفيق» ولكن الفيلم ضل الطرح وشوش الاستعراض وفقد النطق.. وما عاد البطل هو ذلك العملاق فى فن الأداء، وما كان الكوميديان قد أصبح من نجوم الكوميديا مثلما هو الآن!

قضية الفساد الذى يطول الكبار والصغار من مسؤل التموين الحكومى إلى زعيم مافيا الاستيراد إلى مخرج شاب بالتليفزيون ويستشرى الفساد حتى يمتد إلى أقوات البسطاء الذين يعيشون على الدعم.. ويتم التآمر بين الوسطاء بسطوتهم ومسئولين بنفوذهم من أجل الكسب السريع الكثير الحرام وغير المشروع، على حساب المعدمين المقهورين سواء تحت خط الفقر أو فوقه بقليل أسعدهم فى عشش الحوارى وخيام الإيواء وأحواش المقابر فى العراء والهواء والخواء..

وعندما يتعامل أحد المستوردين بأمانة وشرف يلقى مصرعه بأيدى رجال زعيم مافيا الدعم تخلصاً من منافسته فتقوم أرملته مذيعة التليفزيون بحملة ضارية ضد مستغلى الدعم ومنعه من الوصول إلى مستحقيه انتقاماً لقتل زوجها، يساعدها بالمصادفة أحد ساكنى خيام الإيواء الذى عثر بالصدفة أيضاً على دوسيه مهم من أرشيف مكتب الزعيم كفيل بكشفه هو ومسئول التموين الذى تسجل معه.حلقة لا تتم ولكنها تدينه كما تدين الجميع. الا أن الزعيم

يحصل على الشريط برشوة مخرج البرنامج وتوريطه فى قتل مسئول التموين رغم أن رجاله هم الذين قاموا بقتله.. ويحصل ابن المذيعة على الشريط من زميله الذى هو بالمصادفة ابن الزعيم ولكن رجال عصابته يستردونه ويقومون باغتيال المذيعة وهى فى طريقها إلى التليفزيون بصحبة الموظف ساكن الخيام ومعهما الدوسيه المهم..

ولأسباب رقابية «ربما» كتبت على الشاشة عبارة تقول إن المذيعة نجت من المحاولة وإن عصابة الاستيراد تم القبض عليها.. ولكنها عبارة لم يقرأها، بطبيعة الحال عدد كبير من المشاهدين..

أما الطرح «قصة جمال منصور المنتج ومعالجة درامية لوليد سيف» فقد بالغ فى سيطرة المافيا وكثرة القتلى كما بالغ فى ديمقراطية التليفزيون عند عرضه للمشكلات والأزمات وتعرضه لأصحاب الجاه والسلطان فللتليفزيون رقابته وحساباته أيضاً.. وأما السيناريو «لعبد الفتاح البلتاجى» فكان أكثر مبالغة وسطحية، فالدوسيه المهم لا يمكن أن يلقى فى الأرشيف تحت يد موظف بدلاً من أن يحفظ فى خزينة سرية والشريط لا يمكن أن يلقى فى مكتبة الفيديو تحت يد صبى صغير يعيره لصديق له دون أن يشاهد محتواه، ومحاولات المذيعة والموظفة لكشف كل هذا الفساد لا يمكن أن تتم دون إشراك الجهات الأمنية حماية لهما على الأقل من الاغتيال ولا يمكن أن تعرض مذيعة نفسها للخطر باقتحام شقة وارتكاب جريمة سرقة حتى لو كانت شريط برنامجها فضلاً عن المصادفات العديدة كمصادفة التحاق موظف السجل المدنى للعمل بأرشيف مؤسسة زعيم المافيا ليطلع على الدوسيه المنشور بالمصادفة ويسلمه للمذيعة التى كانت بالمصادفة فى حاجة إليه، كذلك مصادفة أن يكون ابن المذيعة زميلاً وصديقاً لابن الزعيم فيحصل على الشريط.. واصطدم فكر كاتب الحوار عبد العزيز بدير بفكر السيناريست فلم يتكاملا ولم يتنوع الحوار بحسب تنوع المستويات.. واشترك المخرج إسماعيل مراد ومدير التصوير سمير فرج فى إظلام معظم المشاهد التى لا تتطلبه لضرورة فنية، بينما أضاء هانى

شنودة بموسيقاه التصويرية مناطق غامضة إخراجياً فى الوقت الذى ساعد فيه مونتاج كمال أبو العلا على تركيز وتكثيف الأحداث وخاصة فى المطاردات والأغنيات.. وتجدر الإشارة إلى تيترات الشحرى فى بداية الفيلم.

**و.. كلمة**

**التغيير ليس من أجل التغيير، لأن**

**التغيير حركة بينما الثبات ركود وموات!**

**١٣ ـ ١١ ـ ١٩٩٥**

# أنشودة شجن تتردد فى.. الجراج

**عرض** فيلم الجراج فى نهاية عام ١٩٩٥ رغم أنه أنتج عام ١٩٩٣ ومثل مصر فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى (٩٣) ومهرجان الأفلام الروائية (٩٤) حاز على جائزتين أحسن مخرج وأحسن ممثلة وجائزة لجنة التحكيم الخاصة للأطفال.. والفيلم يثير التساؤل حول القانون أو العرف الذى يحكم وينظم عرض الأفلام وتوزيعها على دور العرض أو توزيع دور العرض عليها، علماً بأن أفلاماً أقل مستوى أو منتجة بعده عرضت قبله.. ولكن التساؤل الأكثر إثارة يثور حول منتج الفيلم الذى أصبح يمتلك أحدث دار عرض فى قلب العاصمة ومع هذا لا يعرض فيها فيلمه مفضلاً عرض الأفلام الأجنبية فإذا كان صاحب الدار يتصرف هكذا فشيمة المسئولين تصرفاً أكثر غرابة!.

وفيلم «الجراج» هو ثالث فيلم روائى طويل للمخرج علاء كريم بعد «اشتباه» عام ١٩٩١ بطولة نجلاء فتحى أيضاً و«٨٥ جنايات» عام ١٩٩٢ بطولة رغدة وحسين فهمى وهو فيلم يطرح موضوعاً جاداً وإن كان يناقش مجتمعاً خاصاً يتعرض لفئة محددة ويعالج حالة استثنائية فالزوجة الشابة التى تتحمل عبء الجراج بمسئولياته وجدها لأن الزوج غارق فى الخمر والمخدرات والنساء هى نفسها الأم التى تنجب نصف دستة أطفال ورضيعاً تتحمل تربيتهم ورعايتهم والإنفاق عليهم حتى تصاب بمرض خطير تتأكد من تمكنه منها والقضاء على

حياتها فى القريب فتقتنع وهى تتمزق بفكرة صديقتها التى تتمثل فى توزيع أبنائها على راغبى التبنى وعندما يتم ذلك تكون قد انهارت تماماً فتوصى وهى تودع الحياة الرجل الأخرس الأبكم الذى وقف بجوارها دائماً يخدمها ويساعدها ويخفف عنها بحب وإخلاص لكى يلم شمل الأبناء مرة أخرى وقد حاول المشهد الأخير أن يخفف من حدة المليودراما فى أنشودة الشجن بإضفاء روح التفاؤل باجتماع شمل الأبناء مع الرجل الطيب فى الجراج بعد رحيل الأم، إلا أنه جاء إضافة تصالحية مع قسوة الواقع كان من الأفضل الاستغناء عنها فى قصة جيدة الصنع وسيناريو محكم البناء وحوار نابع من الشخصيات بأقلام وليد سيف ومحمود صلاح والمخرج علاء كريم الذى اختار الجراج بعناية مجسداً ديكور محمود حسن الملائم تماماً، كما اختار زوايا التصوير بدقة موجهاً مدير التصوير محسن نصر وكما حافظ على الإيقاع والحيوية مستعينا بمونتاج سلوى بكير السلس وموسيقى منير الوسيمى المعبرة فرحاً وحزناً.. وإن لم تترك كلمات الأغنيات وألحانها تأثيراً يذكر.

أما الأداء التمثيلى فقد اجتمعت عليه مجموعة متميزة ومختارة من النجوم والممثلين والوجوه الجديدة فى أدوار جديدة أو فى أدوارها المعروفة والمألوفة.. وخاصة مجموعة الأطفال الذين يقفون أمام الكاميرا لأول مرة وعرف المخرج كيف يوجههم ويحصل منهم على أقصى ما يريد ومنتهى ما يمكن أن يقدموه وبصفة خاصة الفتاة دنيا والصبيان حسن مصطفى وكريم الحسينى والطريف أنهم سموا بأسمائهم الحقيقية.

بينما أدى سيد زيان وجورج سيدهم وعلاء ولى الدين الجانب الكوميدى فى حدود أدوارهم وكذلك الفنانة ذات التاريخ تحية كاريوكا رغم صغر دورها عمقاً وحجماً ومساحة، وفى المقابل أدى فاروق الفيشاوى دوراً جديداً عليه وإن لم يكن جديداً على السينما فعرف وهو الأخرس الأبكم كيف يفهم دون أن يسمع وكيف يقول دون أن يتكلم مفجراً قدراً كبيراً من العواطف الإنسانية الجياشة وكماً هائلاً من الشجن، ولعل النجمة نجلاء فتحى التى تعيش مرحلة

النضج فى أفلامها الأخيرة «أحلام هند وكاميليا» ١٩٨٨ و«سوبر ماركت» ١٩٩٠ لمحمد خان والجراج على اعتبار أنها أدوار ذات نسيج واحد تكون قد بلغت قمة النضج بهذا الدور الإنسانى المعبر والمؤثر معاً فى هذا الفيلم الأخير الذى انتزع منا الضحكات والدموع جميعاً!.

**و.. كلمة**

**إذا جاء التغيير بالأقل كفاءة، فالتغيير التالى سيجىء بالأكثر قيمة**

**١٨ ـ ١٢ ـ ١٩٩٥**

# النوم فى العسل .. والعجز النفسى!

**رغم** الإطار الكوميدى الساخر وبعض المبالغات غير الواقعية، يطرح فيلم «النوم فى العسل» للثلاثى وحيد حامد، شريف عرفة، عادل إمام قضية فى منتهى الخطورة نتيجة تفشى ظاهرة مادية ومعنوية مدمرة ليس للرجال فقط ولكن للشعب كله ظاهرها العجز الجنسى وباطنها العجز النفسى بسبب الإحباط الناتج عن القهر والظلم والفساد وإن نسى أو تناسى الفقر والخوف والمرض!.

فجأة يكتشف رئيس مباحث العاصمة أن الأزواج أصيبوا بعجز ما بمن فيهم هو نفسه ومعاونوه، الا أن الرجولة والحياء يمنعان الجميع من الاعتراف رسمياً أمام الشرطة والصحافة وإن اعترفوا أمام أنفسهم وزوجاتهم ولجأوا للعطارة والشعوذة والطب أيضاً دون جدوى ودون رحمة من الزوجات اللاتى يتهامسن ويتلامزن ويتمردن.. ومع هذا فإن وزير الصحة يكذب ويضلل والتليفزيون يدارى ويتلون والسلطة السياسية تستنكر وتسوف والسلطة الرابعة تلمح وتعتم وأعضاء مجلس الشعب يطالبون قفل باب المناقشة بعد أن فتحه نائب صعيدى يحذر من عزم الصعايدة على بناء سور يفصل بلادهم عن العاصمة الموبوءة تفادياً للعدوى ووقوع الكارثة.

وفجأة يكتشف رئيس المباحث العلاج المتمثل فى الهروب من التكدس السكانى الضاغط بكل قيوده وتلوثه والخروج إلى الخلاء الرحب بكل تحرره

وحريته وهو الحل الذى أعاده وغيره بعد الممارسة العملية مع الزوجات إلى طبيعتهم وزوال العجز تماماً.. ومع هذا يقود مظاهرة سلمية إلى مجلس الشعب وفى مواجهة القيادات والأمن المركزى يطلقون صيحة آه عالية مدوية.. فهل هى صيحة عصيان ورفض ومواجهة أم أنها مجرد تعبير عن الألم فى زمن عز فيه التعبير حتى عن الألم.

جاءت المبالغات نصاً وإخراجاً وتصويراً وأداء كناقوس خطر يدق بعنف ليوقظ وينبه ويحرك، بدءاً بالعريس الذى يفشل فى ليلة زفافه فينتحر أمام القطار، والمعلم الذى يقتل زوجته بعد أن فشل لأول مرة ولم يتحمل إهانتها له وأحد رواد بيوت الهوى الذى يحطم البيت وأثاثه بعد أن فشل مع واحدة منهن، حتى المشاجرات الجماعية أمام قسم الشرطة بين الأزواج نتيجة للفشل، والطوابير أمام محلات العطارة وخرائب الدجالين وعيادات أطباء الأمراض التناسلية، وانكسار الرجال كل الرجال، فضلاً عن المظاهرة الختامية أمام مبنى مجلس الشعب.

أما نص وحيد حامد فرغم فكرته المبتكرة وحواراته النابضة كان يمكن بقليل من التروى أن يجىء أكثر إتقاناً وتألقاً.. وأما إخراج شريف عرفة فرغم حركته الواعية ومجاميعه المتدفقة كان يمكن بقليل من التريث أن يصبح أكثر إقناعاً وتأثيراً.. وأما تصوير محسن أحمد فرغم لقطاته البديعة وتكويناته الرائعة كان يمكن بقليل من التأمل أن يصور أكثر إشراقاً وابهاراً.. وأما أداء عادل امام فرغم تعبيراته المتمكنة وحساسيته المفرطة كان يمكن بقليل من التمهل أن يكون أكثر استحواذاً وتفرداً.. كذلك ينبغى الإشادة بمونتاج عادل منير المتقن فيما عدا بعض اللقطات وموسيقى عمر خيرت الأخاذة وإن خلت من شجن مفروض وتمثيل الطاقم المساعد جميعه وإن اكتفينا بذكر شيرين سيف النصر ودلال عبد العزيز ومحمد الدفراوى وعبد الرحمن أبو زهرة ونظيم شعراوى

وسامى سرحان وإنعام سالوسة وأحمد عقل وضياء الميرغنى وعلاء ولى الدين رغم أدوارهم الصغيرة فى هذا الفيلم الكبير جداً وحقاً «النوم فى العسل» .

**و.. كلمة**
**بئس البيت الذى تأخذ فيه الدجاجة**
**مكان الديك!**
**٢٦ ـ ٢ ـ ١٩٩٦**

# اغتيال شكسبير بسموم الاستاكوزا!

كنا نغضب من كتاب السيناريو الذين ينكرون مصادرهم العالمية والمحلية وكنا نسعى لكشف هذه المصادر، ولكن السيناريست عبد الحى أديب أثار غضباً أكثر عندما اعترف بمصدره فى فيلم «استاكوزا» وليته ما اعترف لسببين أولهما أن المصدر هذه المرة هو شكسبير ورائعته «ترويض النمرة» وثانيهما أنه ابتعد عن موضوع المؤلف تماماً فشوه فكره أمام من لا يعرفونه ولا يعرفون مسرحيته ثم اغتاله فى حضرة من يعرفونه ويعرفون مسرحيته..

فإذا حاولنا أن ننسى شكسبير والأدب العالمى والثقافة بعامة صُدمنا حقاً بأنه يوجد على سطح الكرة الأرضية إنسان يجرؤ على التفكير فيما كتب ويتجاسر على تقديم ما كتب سواء للسينما أو للتليفزيون أو حتى للبوتاجاز.. فإذا عرفنا أنه المنتج وأن المخرجة إيناس الدغيدى شريكة فى الإنتاج سقط حقنا فى لومهما ونصحهما وإن لم يسقط اعتراضهما والاعتراض عليهما، فلا حق لهما ولا حرية فيما ارتكباه من أخطاء قاتلة ضد الفن عموماً والسينما بشكل خاص.. أما موضوع الفيلم فمن العبث أن يجرفنا إلى تناوله بالعرض أو التقييم لا لأنه يصور مجتمعنا من مجتمعات النصف فى المائة الشاذ والنشاز معاً، ولكن لأن الشرح جاء سطحياً ومسطحاً.. وأما الإخراج فيثير الكثير من التساؤلات حول توجه المخرجة وما تكشف عنه بإرادتها أو دون أن تدرى. فبالرغم من أنها تحاول باستمرار الدفاع عن المرأة بتحطيم قفص الحريم ومساواتها بالرجل بل

والتفوق عليه أحياناً نراها تستخدمها فى الإغراء بالطرق المشروعة وغير المشروعة. كما نراها تقدم لنا نساءها ورجالها أيضاً بما يدعو للاشمئزاز والاستفزاز وأكثر من ذلك.

فإذا كنا خدعنا فيها من خلال فيلمها السابق «لحم رخيص» لأن الظاهرة الخطيرة المطروحة شغلتنا عن أسلوب تقديم النساء والرجال معاً، فإن خلو الفيلم «استاكوزا» من أية ظاهرة وأى هدف حتى وان كان هذا الهدف هو الكوميديا الخالصة، جعلنا ننتبه إلى أسلوب المخرجة الذى يدعو إلى الشك والريبة كما جعلنا ننتبه إلى فراغها الفنى والتقنى وأكثر من ذلك.. فإذا كان لابد من المقارنة فإن فيلم «آه من حواء» بطولة رشدى أباظة ولبنى عبد العزيز يعد أفضل بكثير رغم كل تحفظاتنا ولكن ما هى حجة أحمد زكى الذى وضع نفسه عامداً متعمداً فى تلك الدوامة ولا نريد أن نستخدم تعبيراً أكثر مباشرة وقسوة ومرارة خاصة أنه يضع نفسه ونضعه كذلك فى طليعة نجوم الصف الأول فى الحقبة الحالية وكان الأفضل له إذا كان شغوفاً بشكسبير مفتوناً بفكره مولعاً بفنه أن يلعب الدور الذى يكتب له بشكل جيد. أما إذا كان لا يزال متطلعاً إلى الشخصيات التاريخية والفنية العظيمة واللامعة فكيف تتسق هذه الرغبة مع اتجاه «كابوريا» و«كاراتيه» و«استاكوزا» وربما «جمبرى» و«قراميط» و«بوزو» بعد أن انطبع فى وجداننا «ناصر» وكان المفروض أن ينطبع أيضاً «سادات» و«عبد الحليم».

لقد حدث أن اشترط منتج فيلم «المسيح» على الممثل الذى قام بدوره ولم يكن قد مثل من قبل ألا يمثل بعد ذلك مطلقاً، وقد كان.. وحدث أن مثل الراحل أنور أحمد دور «مصطفى كامل» ولم يمثل بعده مطلقاً.

إن نجومية النجم لا تنحصر فى اختياره لدوره وإجادته له، ولكن مسئوليته تمتد إلى اختياره للسيناريو والمخرج وطاقم التمثيل أيضاً، كما يفعل النجم عادل إمام أحياناً الذى قد يضحى بدوره فى سبيل الفيلم الذى يحمل اسمه، وكما أعلن النجم محمود عبد العزيز الذى يراجع نفسه لعدم عثوره على السيناريو الجيد.

أما رغدة فالأمر بالنسبة لها أكثر حزناً وشفقة. فهل قرأت دورها أم وقعت على بياض، وهل سلمت نفسها للمخرجة طواعية أم استسلمت لها مرغمة.

إن الإغراء فن رفيع المستوى إذا قدمت أدواره بوعى لا يخلو من الدلال وإشعال العواطف أما إذا قدمت بعرى وفجاجة بهدف الإثارة الحسية، تساوت على الفور مع سلوك بنات الليل والهوى.

وأما «الرقابة» فنتساءل عن توجهها، هل هو توجه سياسى يضع على فيلم «النوم فى العسل» لافتة للكبار فقط، وليس توجهاً أخلاقياً لا يعنيه أن يضع اللافتة نفسها على فيلم «استاكوزا».

**و.. كلمة**
**قد يكفى الحب!**
**٤ ـ ٣ ـ ١٩٩٦**

## الحرام باسم الحلال .. فى الصاغة!

**شاهدنا** على التوالى ثلاثية، فيفى عبده، أشرف فهمى، المكونة من «ليلة القتل» و«الراية حمراء» و«ضربة جزاء» وتناولناها بالعرض والتحليل والتقييم وكانت النتيجة للأسف الشديد تحت الصفر.. فلما عرض «الغجر» لفيفى عبده أيضاً ولكن من إخراج إبراهيم عفيفى فضلنا عدم مشاهدته أصلاً عملاً بحكمة «الضرب فى الميت حرام» خاصة أن جميع من شاهدوه وكتبوا عنه ضربوا فيه فعلاً..

ورغم أن محيى إسماعيل غضب من عدم الكتابة معتبراً أنه تعتيم مقصود، أثرنا ألا نغضبه أكثر وقد تغضب المؤلفة ماجدة خير الله والمصور رمسيس مرزوق والذين نعتز بهم ونتمنى تشجيعهم وليس إحباطهم، كما حدث مع عناصر الثلاثية فاروق الفيشاوى وإلهام شاهين وعادل أدهم وكمال الشناوى وممدوح عبد العليم والسيناريست مصطفى محرم الذين أساؤا إلى أنفسهم ولم يسئ إليهم أحد، فضلاً عن السيناريست أحمد صالح الذى تبرأ من فيلمه.. لكن فيفى عبده لم تكتف بالرقص فى الملاهى الليلية والأفراح الثرية والمناسبات الانفتاحية. وهذا ملعبها، بل استمرت فى التمثيل وهذا ملعبنا ـ يحق لنا الحكم على كل من ينزل إليه وقد نزل إليه هذه المرة السيناريست محسن الجلاد، المخرج أحمد السبعاوى فضلاً عن كمال الشناوى للمرة الثانية.

فما هذه الصاغة، وماذا فيها؟

مثل كل أفلام الأماكن التجارية الشعبية المكتظة شادر السمك، سوق الخضار، سوق السلاح، وكالة البلح، حى الحسينية تمتلئ الصاغة بالإثارة

والمبالغة والمغالاة والعنف والجنس والخيانة والغدر والقهر والظلم والفساد دون متعة ودون حبكة ودون فن.. فالسيناريو الذى يتخذ من الواقع إطاراً ومن الواقعية أسلوباً، يبتعد عن الواقع تماماً ويتخبط فى الواقعية والأساليب الأخرى، حيث اندفع الإخراج معه وخلفه متجهاً بقوة وإصرار نحو حافة الهاوية، بل نحو الهاوية تلك الهاوية التى غرق فيها الجميع ولم ينج منها سوى كمال الشناوى الذى تحصن بفنه وخبرته فكانا بمثابة طوق النجاة الفاعل والفعال فى الوقت المناسب والملائم.. أما فيفى عبده فلا هى رقصت ولا هى مثلت.. فلما حاولت أن تغنى خانها صوتها فى الغناء مثلما يخونها دائماً فى التمثيل وأوقعها الحوار وكذلك الحركة والتعبير والملامح فى السوقية التى تختلف بالتأكيد عن الشخصية الشعبية الخالية من الفجاجة والبجاحة والتى لا يمكن أن ترتكب المعاصى باسم الحلال وعلى سنة الله ورسوله.. وأما فؤاد خليل فقد لغم جسده ووجهه وصوته بكمية هائلة من الإسفاف والسفه والانفعال المتوتر بعد أن تم تفجيره فى كل المشاهد وفى كل ما حوله ومن حوله وفينا أيضاً.. وأما جمال عبد الحميد لاعب الكرة السابق المتميز والممتاز الذى طالما سدد وسجل برأسه وقدمه لم تسدد خطاه بخطواته ولم يسجل اسمه ورسمه حتى الآن فى عالم الفن سواء على خشبة المسرح أو على شاشة السينما وبدا ضائعاً تائهاً، فالملعب ليس ملعبه واللعبة ليست لعبته.. وأما محمد رضا ووداد حمدى، رحمهما الله فهما البديل الدامغ على تأخر هذا الفيلم فى العرض وفى الفن معاً..

وجاء مونتاج يوسف الملاخ حاداً فى قطعاته للمشاهد غير المشبعة أصلاً سواء فيما يتعلق بالمواقف أو بالأداء.. وتم التصوير الذى أداره إبراهيم صالح فى الأماكن الخارجية بالطريقة نفسها التى تمت فى الأماكن المغلقة ولم تشهد لقطة واحدة شاملة لحى الصاغة ولم تعبر موسيقى طه العجيل عن الحالات النفسية للشخصيات ولا عن الجو العام ولا عن الأحداث فى هذا الفيلم الذى يدعو إلى الحرام ولكن فى إطار من الحلال.

**و.. كلمة**
**الحب لا عمر له!**
**٦ ـ ٥ ـ ١٩٩٦**

# أبو الدهب.. قمة الفجاجة والسذاجة!

**الحقيقة** أن فيلم أبو الدهب والأفلام التى على شاكلته هى العار ذاته، والفضيحة بعينها بعد أن وصلت إلى قمة الفجاجة ومنتهى السذاجة ولنستشهد بالمشاركين فى هذه الجريمة أو هذا الفيلم..

كريم ضياء الدين يتبرأ من ارتكابه فعل الإخراج الفاضح وكأنه قد غلت يداه وعصبت عيناه وتوقف عقله، رغدة تستنكر مشاهد العرى معلنة أنها «تخلع ملابسها بمزاجها» لا بمزاج المخرج وبيدها لا بيد البطل، أحمد زكى يرجئ تصريحاته إلى ما بعد انتهاء العرض حفاظاً على نجوميته ولا تهم سمعته، معالى زايد تلتزم الصمت فهى لا تعترض على من يخلع ملابسها سواء كان مزاجها أو مزاج المخرج أو يد مساعد البطل فالمهم هو الوصول إلى النجومية أو لا وعن أى طريق وبأية وسيلة وبكافة الأساليب.. أما المنتج المؤلف فلا تعجبه تصريحاتهم جميعاً ولا تعجبه تعليقات النقاد وتحقيقاتهم، علماً بأن الفيلم ليس أسوأ أفلامهم، فلا فارق بينه وبين «نزوات» كريم و«استاكوزا» رغدة و«كاراتيه» أحمد و«صنع فى مصر» لمعالى؟!.. إنها سلسلة من الأفلام السيئة والمسيئة التى ينبغى أن نكف بعدها عن الحديث عن أزمة السينما وأزمة الإنتاج.. فها هى السينما وها هو الإنتاج وها هى النتيجة، وكان من الممكن والطبيعى والأيسر أن تسهم حفنة المال هذه على قلتها فى تقديم سينما متطورة وإنتاجاً محترماً وأفلاماً نظيفة.. الأزمة إذاً وكما قلنا منذ البداية وتكراراً ليست تراجع إنتاج وقلة عدد أفلام ولكنها أزمة اختيار قصص وروايات وأزمة جودة سيناريوهات وأزمة رؤى إخراجية وأزمة نجوم وكواكب وأزمة نقد

جاد وموضوعى وجرىء أيضاً.. وهذا المسمى «فيلماً» تجاوزاً، عبارة عن توليفة مغشوشة بأنواع مختلفة مخلوطة تقع تحت طائلة قانون الغش التجارى السائد أيضاً فى الملبس والمأكل والمسكن وتخضع لقوانين حماية البيئة من التلوث وحماية حقوق الإنسان من الفكر السام والقهر المتعمد والتعذيب حتى الموت.. فها نحن نصطدم بأحداث خالية من المنطق والتسلسل والحبكة ونصدم فى شخصيات خاوية من الفطنة والحنكة والوعى.. وهكذا تسيطر الخيانة بجميع أنواعها، خيانة الزوج لزوجته، وخيانة الأخت لأخيها وخيانة الصبى لمعلمه وخيانة الرجل الثانى للرجل الأول، وخيانة الرجل الكبير لاتباعه الصغار، ويسيطر العنف والقتل بكافة صنوفه وبكل الطرق، الضرب والغرق والرصاص، ويسيطر الجنس المشروع وغير المشروع فجاء مقززاً ومشيناً.. إنها صورة مهزوزة وممسوخة من فيلم «سمارة» القديم الشهير باعتراف المؤلف الذى أورد اعترافه على ألسنة أبطاله أكثر من مرة.

أما أحمد زكى فلا يعيبه الأداء فى المشاهد النادرة التى عبر فيها من داخله عن الشخصية، وإن لم يوفق فى بقية المشاهد التى كتبت ضد الشخصية سماتها وسياقها وتطورها، ولكن أكثر ما يعيبه مشاركته المستمرة فى تلك النوعية من الأفلام السوقية الهابطة، بينما إمكانياته فى الحقيقة أكبر وأفضل بدون هذه الأغنيات المسخة وبدون غناء على الإطلاق.. وأما رغدة فلا يمكن أن تكون ممثلة إغراء روحاً وظلاً وشكلاً، فما تقدمه من أداء أقرب إلى بنات الليل والهوى.. وتبقى الإشارة إلى تميز أداء إسعاد يونس الكوميدى والمأساوى على حد سواء، وتميز أداء ممدوح وافى الكوميدى والحركى معاً، وهو اجتهاد شخصى منهما حاولا به دون جدوى التخفيف من حدة كارثة هذا الفيلم الكارثة.

**و.. كلمة**

**الهزيمة بشرف خير من الانتصار المفروض بالقوة والخسة والتزييف!**

**٢٠ ـ ٥ ـ ١٩٩٦**

# يا دنيا .. يا غرامى

**السينما** تعطى من يعطيها وتجزل فى العطاء، وتعرض عمن يستهين بها وتزيد فى الجفاء.. والسينما تمنح المجد والشهرة والثراء، كما تطفئ البريق والنجومية والأضواء.. تحب من يحبها ويتفانى فى حبها، وتكره من يستغلها ويبالغ فى الاستغلال.. ومن المؤكد أن فريق فيلم «يادنيا ياغرامى» على عكس الغالبية العظمى من الأفلام الأخرى أحب السينما فى لحظة ووقع فى غرامها خلال التفكير والتنفيذ كما يتضح من معظم مشاهد الفيلم.. ولهذا فهو فيلم «كما قلنا بعد المشاهدة الأولى» يستحق التشجيع دون مبالغة، التشجيع لأن منتجه الفنان رأفت الميهى أعطى الفرصة لمخرج جديد وكاتب جديد ومونتير جديد، ودون مبالغة لأن الموضوع دراما تليفزيونية أكثر منه دراما سينمائية، وهو ما تأكد لنا بعد المشاهدة الثانية بحيث لم يطرأ على رأينا وقناعتنا أى تغيير..

أما المخرج فهو مجدى أحمد على الذى نجح فى ربط الأحداث الواقعية بواقعية المكان، فلم يلجأ إلى البلاتوهات والديكورات المصنوعة ولم يستعن بالكومبارس قدر استعانته بسكان المنطقة مسجلاً حياتهم اليومية وتصرفاتهم الطبيعية دون تمثيل، الا أنه وقع فى أخطاء السيناريو بتصويره للأحداث غير المنطقية والمناقضة للواقع، خاصة فى إطار مثل هذا الحى الشعبى المعدم، وبإقحامه لشخصية المرأة العربية سليلة أسرة محمد على وحكايتها على البناء الأساسى وبطرحه للإرهاب الدخيل على الشخصيات وسير الأحداث، وهى مواقف ولحظات لو اختصرت لما حدث أى خلل بل لازداد الفيلم إحكاماً وإقناعاً ونجاحاً.. وأما الكاتب القادم من مسلسلات التليفزيون إلى السينما على عكس ما

يحدث من لجوء كتاب السينما والمسرح إلى التليفزيون – وإن أصبحت ظاهرة بعد قدوم صفاء عامر وغيره – فهو حلمى هلال الذى لم يتخلص من متطلبات المسلسلات المتمثلة في الاستطراد والإطالة والتفريع والتشعب والتشتت والميلودراما أحياناً.. وأما المونتير فهو أحمد دواد الذى قام بعمل المونتاج لفيلمى «ميت فل» و«قشر البندق» فى الفترة نفسها، والذى نجح فى إشباع المشاهد والحفاظ على استدارتها وإن لم ينجح تماماً فى ضبط الإيقاع العام والتوازن بين المواقف.

واستطاع محسن نصر أن يتغلب على فقر المكان وازدحامه باستخلاص لقطات شاعرية معبرة كتلك الموتيفات الموسيقية الحية والموحية التى ابتدعها ياسر عبد الرحمن ليشتركا معاً فى إضفاء الجو الرومانسى رغم ظلام النفوس والوقائع والأحداث.

ونفاجأ بحميمية الصديقات الثلاث أو الفارسات الثلاث وإن تفوقت إلهام شاهين فى أداء دورها بفهم ووعى مستثمرة للشخصية المركبة ذات الأبعاد المأساوية التفاؤلية المتناقضة التى تتطلب إمكانيات خاصة وتسمح بتموجات متنوعة بينما نجحت هالة صدقى فى الإمساك بخط كوميدى أتاحته الشخصية فأضفت به جواً من المرح خفف كثيراً من القتامة والجهامة والضيق والضنك، فى الوقت الذى تخلت فيه ليلى علوى طواعية عن النجومية الفردية والبطولة المطلقة بعد أن أصبحت فى غير حاجة إلى التميز والتفرد.. وقد أدى هشام سليم دوره بسلاسة وبساطة وخفة ظل رغم الوجيعة الكامنة فى أعماق الشخصية وعمق المكان بكل ما فيه ومن فيه.. كذلك أدى مجدى فكرى دوره بدراية ودراسة وإتقان وكان مفاجأة الطاقم التمثيلى كله فى هذا الفيلم الذى يستحق التشجيع بكل أمانة ولكن دون مبالغة لانه يمنح الثقة فى الأجيال الجديدة ويتنبأ بعودة الرومانسية إلى السينما المصرية الجديدة.

**و.. كلمة**

**أن تقترب من النصر رغم الزيف والتزييف**

**مؤشر لانتصار يفوق كل التحديات!**

**١٧ – ٦ – ١٩٩٦**

# ميت ندامة .. على ميت فل !

**من** عجائب ولوغاريتمات السينما المصرية، الشبيهة بعجائب ولوغاريتمات الكرة المصرية، أن يحقق رأفت الميهى نجاحاً معقولاً عندما يكتفى بالإنتاج «يا دنيا يا غرامى» ولا ينجح على الإطلاق عندما يكتب ويخرج «قليل من الحب كثير من العنف» و«ميت فل» وهو ما يذكرنا بالراحل صلاح ذو الفقار الذى حقق نجاحه الحقيقى بإنتاج «أريد حلاً» أكثر من التمثيل فى كل الأفلام..

فقد بدأ الميهى طريق الفانتازيا فى فيلم «قليل من الحب كثير من العنف» عندما قدم رواية الكاتب الراسخ فتحى غانم مرتين فى الفيلم نفسه، مرة كما كتبها المؤلف الأصلى، ومرة أخرى من وجهة نظره كمؤلف معارض على طريقة المعارضة فى الشعر العربى القديم، فجاءت النتيجة غير طيبة، وقلنا إنها تجربة ولكنه وجد من يشجعه من النقاد ومن يمنحه جائزة فى لجنة تحكيم مهرجان بحجة تعويض خسائره الإنتاجية، فصدقهم جميعاً متصوراً أنه يسير فى سكة السلامة والواقع أنه كان يسير فى سكة الندامة بدليل استمراره فى تقديم تخاريف الفانتازيا التى حاصر بها نفسه كاتباً ومخرجاً لفيلمه التالى «ميت فل» فهو يفترض إمكانية حدوث أشياء ثم يؤلف أحداثاً قائمة على هذا الافتراض وليس بمفهوم الخيال العلمى ولكن بتفكير أحلام اليقظة، فإذا كان الافتراض واهياً واهماً، وكانت المعالجة متهالكة وهشة فإن النتيجة تجىء بالضرورة سراباً وضباباً فيبدأ الفيلم وينتهى وكأن شيئاً لم يكن بل أن شيئاً لم

يكن بالفعل.. فهل صحيح أن الابن يختار أباه، إذا كان صحيحاً أن يختار الأب ابنه؟ وهل من الطبيعي والعادى والمألوف أن يتبنى الرجل الثرى ابناً وابنه فى الوقت الذى ينكر فيه أبوته لابنه الحقيقى مزدرياً إياه جاعلاً منه سائقاً وخادماً له ولابنه وابنته بالتبنى رغم خداعهما واستغلالهما له، فهما فى واقع الأمر زوجان ولكل منهما أب وأم يبيعونهما بيعاً للثرى الذى يحرم أبنه من التعليم والبنوة والقصر والثراء والميراث أيضاً؟ فهل هذه هى الفانتازيا أم أنها تخاريف الفانتازيا واضطرابات الفكر وعبثية أحلام اليقظة المريضة؟!..

أما شريهان فلا هى قدمت فيلماً استعراضياً تبرز فيه أهم مواهبها بل موهبتها الحقيقية باستثناء الاستعراض الوحيد الذى قدم على الطريقة الهندية وجاء دخيلاً شكلاً ومضموناً، ولا هى أدت دراما حقيقية بما فيها من مواقف مأساوية وكوميدية على حد سواء.. وأما هشام سليم فلم يجد الصدق الذى ميزه فى «يا دنيا يا غرامى» وأصبح مستوى الأداء عنده مرهوناً بالشخصية التى يقدمها سلباً وإيجاباً بعد أن أكد مقدرته على ارتداء قناعى الضاحك والباكى والالتصاق بهما، فضلاً عن الأداء الاستعراضى، مع رجاء خاص بعدم الغناء تأثراً بالموجة الهستيرية السائدة الآن.

وأما حسن حسنى الذى ارتفع يوماً إلى مصاف النجوم رغم أدائه للأدوار الثانوية، وبلغ قمته فى «سارق الفرح» نراه يدخل فى هذا الفيلم «ميت فل» فى سكة الراحل حسن فايق بلا مبرر ولا ضرورة مضحياً بتميزه وتفرده السابقين.. وأما أشرف عبد الباقى فقد حاول أن يحقق الهدف من دوره كمصدر للإشعاع الكوميدى ولكن الكوميديا ضاعت منه ومن الدور معاً، ومازلنا نبحث عنه الآن كصاروخ كوميدى انطلق يوماً من قاعدة «مسرح النهار» فى «مسرحية سحلب» ومازلنا نأمل فى ألا يكون قد خرج عن مداره وضل الطريق..

واشترك تصوير سمير بهزان الخالى من المتعة البصرية والإبهار الاستعراضى ومونتاج أحمد داود البعيد عن التركيز فى المشهد والانتقال الناعم

إلى المشهد الثانى وموسيقى حسين الإمام الحائرة بين الابتكار المعبر والاختيار المناسب، فى تعتيم الجو العام بدلاً من إضاءته وإنعاشه !.

**و.. كلمة**

**«إذا عمل أحدكم عملاً فليتقنه»..**

**حديث نبوى شريف!**

**٢٤ ـ ٦ ـ ١٩٩٦**

## التحويلة.. والسينما الجادة..

**التحويلة** فيلم جيد عله يكون بداية لتحول أفلامنا من الفانتازيا المغرقة والمافيا الدخيلة والإحباط الجنسى والخيانة الزوجية والتوابل المتنوعة، إلى الموضوعات الجادة والمعالجات المنطقية.. ولولا تدخل الرقابة بفرض الإعلان عن وقوع الأحداث فى الماضى ونقل المحاكمة من البداية إلى النهاية، ولولا مشهد المحاكمة نفسه سواء ظل فى البداية أو جاء فى النهاية لاكتسب الفيلم بعداً عميق الأثر بعناق المسلم والمسيحى وهما مخضبان بدمائهما الطاهرة التى تسيل فى بركة ماء تصب فى النهر الخالد، وهذا العناق الثلاثى بين المسلم والمسيحى يتردد صداه فى عناق الثلاثى التمثيلى فاروق الفيشاوى ونجاح الموجى وأحمد عبد العزيز من خلال أداء ناضج ومتفجر رفيع المستوى، هذا ما قلناه بعد المشاهدة الأولى، وهذا ما نكرره بعد المشاهدة الثانية، رغم نتائج لجنة التحكيم بالمهرجان القومى الثانى للسينما المصرية التى تجاهلت الفيلم تماماً بجميع عناصره، ولو كان الأمر أمرنا لمنحناه جائزة الأفلام الثانية، ومنحنا مخرجه جائزة أول إخراج ومنحنا كاتب السيناريو جائزة السيناريو، ومنحنا نجاح الموجى جائزة الممثل الأول.. ولكن شيئاً من هذا لم يحدث للأسف الشديد.

أما الفيلم فهو عن قصة للكاتب الصحفى وجيه أبو ذكرى تستعرض وتحلل واقعة حقيقية لا يهم متى حدثت، ولكن المهم أنها حدثت فى مصر.. فقد هرب أحد السجناء من ضابط الترحيلات الذى لم يجد بديلاً غير عامل التحويلة

الطيب، إلا أن الضابط المنقول حديثاً إلى المعتقل يلاحظ أن هذا السجين بالذات يصلى صلاة المسيحيين رغم أنه يحمل اسم مسلم وعندما يتحاور معه يكتشف الحقيقة، وعندما يحاول إنقاذه يوضع معه فى المعتقل كسجين ويقرر نائب المأمور التخلص منه نهائياً فيطلق عليه طلقات رشاشه التى تصيبه، كما تصيب عامل التحويلة وهو يفديه بجسده لتمتزج دماؤهما بماء النيل وتتعانق روحاهما عناق الأذان والأجراس فى وحدة وطنية وإنسانية مجيدة.. وهو مشهد يكفى يوسف بهنسى كتابته فى إطار سيناريو محكم البناء والحوار يحتكم إلى المنطق، ويكفى أمالى بهنسى تنفيذه فى إطار رؤية إخراجية تتسم بالسلاسة والشفافية، ويكفى حسين الإمام تغليفه بتوليفة موسيقية مشحونة بالتأثير مليئة بالشجن ويكفى غنيم بهنسى تصويره بأسلوب تعبيرى شديد الحساسية إلا أن ديكور عادل المغربى كان فى حاجة إلى إحداث أجواء أفضل فى كثير من المشاهد المصنوعة وإضفاء لمسات جمالية على المشاهد المفتوحة، وكان مونتاج فتحى داوود فى حاجة إلى إيقاع أسرع ومزج أكثر رقة ومرونة، خاصة فى هذا المشهد الرئيسى أو «الماسترسين»، والذى لا يقل جودة وروعة عن مشاهد «الماسترسين» الشهيرة فى أفلام السينما المصرية على الأقل ومنها مشهد التمسك بالأرض بأظافر محمود المليجى فى فيلم الأرض، ومشهد المشاعل وعبارة جواز عتريس من فؤادة باطل فى فيلم «شىء من الخوف» ومشهد البغل الذى يسحق تحية كاريوكا فى فيلم «شباب امرأة» ومشهد الصفعة التى يتلقاها عبد الحليم حافظ من عماد حمدى فى فيلم «الخطايا» ومشهد صدمة زبيدة ثروت فى رؤية زوجها رشدى أباظة وصديقة عمرها سعاد حسنى يمارسان خيانتهما فى فيلم «الحب الضائع» ومشهد الرفض الموجع الذى يقوده عادل إمام فى فيلم «النوم فى العسل» على سبيل المثال.

أما مشهد العناق الدامى فى فيلم «التحويلة» فقد أداه نجاح الموجى بكل عمق وأحاسيس ومشاعر المواطن المصرى الذى يحمل على كاهله قهر الغريب والقريب ويدفن بين جوانحه ظلم وبؤس ومرارة السنين متفوقاً فى أدائه المأساوى المفاجىء على كل أدواره الكوميدية السابقة.. شاركه قمة هذا الأداء

المتسامى وسانده فيه فاروق الفيشاوى بخبرته وتمرسه وإبداعه وفنه وأحمد عبد العزيز بتكوينه وملامحه وصوته فى محاولة ناجحة للفكاك من أسر التليفزيون بأدواره المطاطة وشخصياته المطاطية.

إن التحويلة فيلم جيد لعله يكون بداية للعودة إلى السينما الجادة.

**و.. كلمة**

**الصعود على أشلاء الآخرين،**
**صعود نحو السفح**

**١ ـ ٧ ـ ١٩٩٦**

# إشارة مرور.. والدخول فى الممنوع

**نفصل** هنا ما أوجزناه من قبل حول فيلم «إشارة مرور» الذى وقع فى الخطأ وسقط فى الخطيئة مما يدعونا للتوقف أمام الخطر الداهم، وتجنب الدخول فى الممنوع، استعداداً للانطلاق بهدوء والتوجه نحو الأنفع والأرفع..

فما هذا الكم الهائل والملح من الجنس الذى يحرك ويحكم الجميع، هل أصبح هو مشكلة مجتمعنا الوحيدة أو مشكلة مشكلاتنا جميعاً؟.

الفيلم يستعرض موقفاً صالحاً تماماً كمادة درامية وإن لم يكتب بحبكة بالرغم من أنه مأخوذ عن الفيلم الإيطالى، فتفرعت وترهلت الأحداث وتشتتت وتفتتت الأفكار وتجمعت وتأزمت الشخصيات وضاع السبب الحقيقى فى اندلاع الأزمة، كما تاه السبب المباشر فى استمرارها واستحكامها وهو مرور الموكب الرسمى فى شوارع العاصمة الرئيسية بافتعال حادث عارض هروباً من اعتراض الرقابة وتعرض الجهات المسئولة وجاء اختيار ميدان طلعت حرب مسرحاً للأحداث غير موفق من حيث تفرعاته العديدة القادرة على تصفية الاختناقات وإن جاء موفقاً من حيث الرمز إلى أن الأزمة تحدث فى مفترق الطرق.. وبدلاً من التركيز على ساعتين متصلتين هما زمن الفيلم وزمن الأحداث تعاقب الليل والنهار، الزحمة والهدوء أكثر من مرة وإن كان بزوغ الفجر فى النهاية مع انفراج الأزمة ينبىء بيوم جديد خال من الزحام وحياة جديدة خالية من الأزمات.

ويبدو أن فكرة مفترق الطرق دفعت كاتب السيناريو مدحت العدل إلى البحث عن المفارقات الصارخة، الرغبة الجنسية بين الممرضة والنقاش ومشجع الكرة، رجل الأعمال الموزع بين زوجته وعشيقته، الفتى والفتاة اللذان يمارسان الجنس فوق سطح إحدى البنايات في العراء على ورق الصحف..، الزوجة الخائنة، المرأة التى تلد فى الميدان، العناصر الإرهابية الهاربة، وهكذا.. كما يبدو أن البحث عن سينما جديدة دفع المخرج خيرى بشارة إلى التغريب والغرابة والعودة إلى حركات الطفولة وسنوات الصبية الصغار عموماً، وخاصة فى مشاهد ميكرفون الشرطة داخل الشرفة المطلة على الميدان، التفاف الرجال بمختلف مناصبهم ومكانتهم حول فتاة واحدة وتحفز بعضهم للبعض، طريقة وضع المرأة لوليدها، محاولة انتحار مدرس التاريخ داخل دائرة مغلقة مشتعلة بالنيران وتناثر أوراق الصحف من أعلى البناية وسط الميدان، وهكذا..

الحوار لم يكن على مستوى الموقف الرئيسى ولا المواقف الفرعية.. التصوير اختنق داخل الديكورات الطبيعية والمصنوعة، فيما عدا مشهد بزوغ الفجر الذى برع فيه المصور طارق التلمسانى ومشهد الاحتراق الذى تألق فيه الفنان صلاح مرعى.. مونتاج رحمة منتصر ساعد على الرتابة أحياناً وساعد على توازن الإيقاع أحياناً أخرى.. موسيقى راجح داوود واكبت المواقف والمشاهد صعوداً وهبوطاً صخباً وهموماً ولم تحاول التفرد على حساب الجو العام.

ويفاجئنا المخرج بوجهين جديدين على شاشة السينما لم يضيفا إليه ولم يضف إليهما، بل ربما أضر بهما وأنقص منهما.. الأول المطرب الشبابى محمد فؤاد الذى يقوم ببطولة للمرة الثانية دون جدوى وبغير تقدم ملموس، والأخير المخرج المسرحى الكبير سمير العصفورى الذى مثل بالصورة دون الصوت وأعلن توبته بيده لا بيد غيره وقبل الحكم عليه.. أما ليلى علوى فلم تكن فى حاجة إلى الدور ولم يكن الدور فى حاجة إليها، لم تبدع فيه ولم يبتدع بها ومرت به ومر بها مرور الكرام، وما يقال عنها ينطبق على بقية

الطاقم التمثيلى عماد رشاد، إنعام سالوسة، أحمد عقل، عزت أبو عوف، رغم تميزهم السابق فى كثير من الأدوار السابقة، ولا يستثنى غير سامى العدل الذى حاول أن يقدم صورة طبيعية وحية لضابط الشرطة دون صلابة وتصلب وبغير خفة واستخفاف.

ونعود إلى الجوهر، فنعجب لهذا الفيلم «إشارة مرور» فوزه بجائزتين فى مهرجانين متتاليين، القاهرة الدولى والقاهرة القومى، أم ترى نعجب للجان التحكيم..؟.

**و.. كلمة**

**أن تمسك بالمستحيل مستحيل،**

**أن تمسك به عبث!**

**٨ ـ ٧ ـ ١٩٩٦**

# توت عنخ آمون..
# والسينما الجديدة..!

**كلنا** يعرف الحب، الحب بالقلب، والحب بالعقل، الحب بالعين، والحب بالدم، فلعلنا نعرف الحب بالتاريخ، والحب حب مصر هو الذى دفع يوسف فرنسيس للبحث فى التاريخ.. تاريخ الآثار، أثار وادى الملوك، وأهم هذه الأثار مقبرة الملك الصغير توت عنخ آمون وتماثيله الذهبية التى اكتشفها العالم الأثرى البريطانى المستشرق هيوارد كارتر عام ١٩٢٢ بعد رحلة بحث وتنقيب مضنية استمرت تسعة عشر عاماً عاونه فيها حراس الوادى أهل الجبل أبناء قرية الجزية وكبيرهم عبد الرسول الذى أعاد أحفاده عملية الحفر بعد أربعة وسبعين عاماً فى الفيلم التليفزيونى «البحث عن توت عنخ آمون».

و«البحث عن توت عنخ آمون» يعد وثيقة تاريخية سينمائية أقرب إلى الفيلم الروائى منه إلى التسجيلية لأن عنصر الدراما فيه ماثل ونابض بلا اقتحام ولا افتعال.. وهو يعيد إلينا ذكرى «المومياء» لشادى عبد السلام ليصل ما انقطع منذ واحد وعشرين عاماً، ولعله يفتح الطريق أمام «إخناتون» المتوقف برحيله..

و«البحث عن توت عنخ آمون» لم يلجأ إلى التوابل والمشهيات، التى تملاء أغلب أفلامنا السينمائية خاصة أفلام الحقبة الحالية بدعوى الفانتازيا أحياناً والواقعية الجديدة أحياناً أخرى.. فلا رقص «عمال على بطال» رغم الفرص المتاحة لذلك ولاكوميديا «فجة ومسفة» رغم النماذج والمواقف المحتملة لذلك ولا معارك «عنيفة وضارية»، رغم الظروف والملابسات الدافعة لذلك، ولا عصابات «مافيا وتهريب» رغم الأسباب والمسببات المؤدية لذلك، ولا جنس «مشروع وغير مشروع» رغم الإغراءات والمغريات السانحة لذلك.. و«البحث

عن توت عنخ آمون» قدم مشاهد عالية إخراجاً وتصويراً وتنغيماً، مشهد جنازة الطبيب والرجال يخرجون من كل فج عميق، من بطن الجبل وباطن الأرض، وهم يتسابقون لحمل النعش، ومشهد الحفر الجماعى الأخير المؤدى للكشف والرجال يلتحمون بالأرض ويتوحدون مع الثرى، ينحدرون من أعلى الجبل وينفذون إلى عمق الأرض، وهم يتسابقون لتحقيق الحلم، ثم مشهد «الماسترسين» عند لف الفتاة بالأردية السوداء وكأنه تعميد فرعونى لتحويلها من بنت بحرى خارج القرية إلى ابنة لكبير القرية.. وهى مشاهد قريبة من أسلوب سيسيل دى ميل فى مشاهد المجاميع البانورامية.. ولكن بقدر ما كان موفقاً الربط بين طايعة ونفرتيتى لم تكن مناسبة طريقة موت الطبيب.. و«البحث عن توت عنخ آمون» كما وحد بين القصة الواقعية والسيناريو المحكم والحوار المنطقى والإخراج السلس، وحد بين المكتشف الوافد وأرض طيبة والناس الطيبين ووحد بين تصوير رمسيس مرزوق المنطلق فى الطبيعة الخلابة المحلق فى الآفاق الممتدة وموسيقى عمر خيرت الممهدة والمصاحبة والمعلقة على الأحداث بروح الماضى السحيق والقريب معاً، ومونتاج يوسف الملاخ المتوازن والمتقارب والمتآلف للمشاهد واللقطات وديكور عرفه زكى الرابط بدقة بين الأصل والتصنيع خاصة المقبرة من الداخل ودار عبد الرسول..

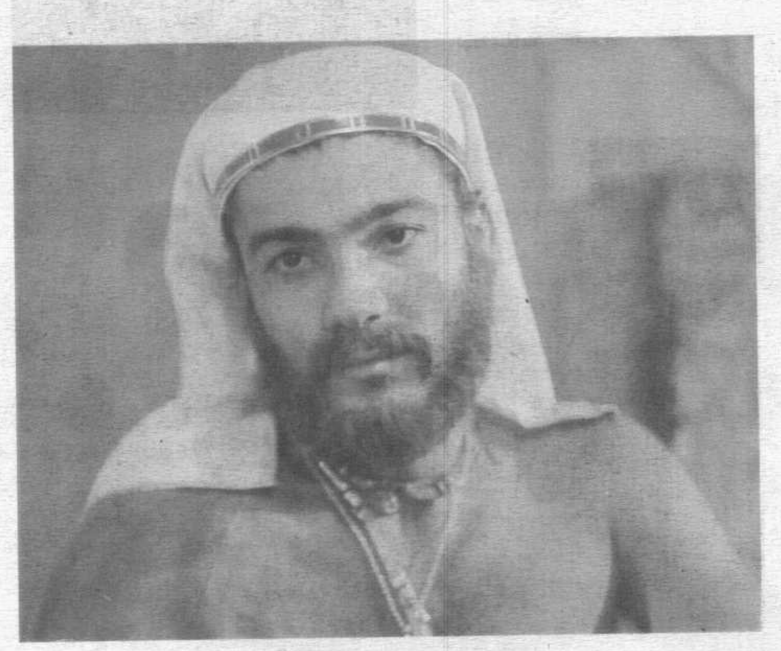
والبحث عن توت عنخ آمون» فاز بأداء حسين فهمى غير التقليدى لشخصية الخواجة ونجح فى الجمع بين جيلى الجبل والصلابة الكبير حمدى غيث والطالع حمزة الشيمى، ووفق فى تصعيد الثنائى الصاعد جيهان نصر طايعة نفرتيتى ومحمد منير وجه وصوت الطمى والنيل وتمكن من تقديم عمر الحريرى فى ثوب جديد، أما عزت أبو عوف ونهاد رامى فلم يختبرا..

و«البحث عن توت عنخ آمون» إنتاج مصرى صميم وليس إنتاجاً مشتركاً، وهو دراما تاريخية وليس سياحة فنية..

**و.. كلمة**
**«الشعوب تستحق حكامها»**
**حكمة صحيحة جداً**
**١٥ ـ ٧ ـ ١٩٩٦ .**



- رانيا فريد شوقى.



- خالد النبوى فى "المهاجر".

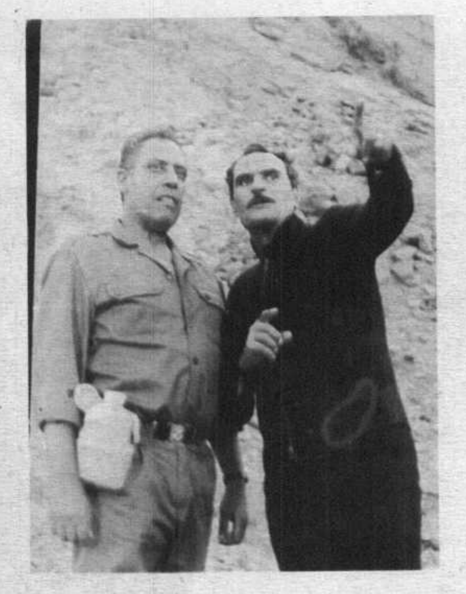


- نهلة سلامة.



- محمود عبد العزيز فى "زيارة السيد الرئيس".

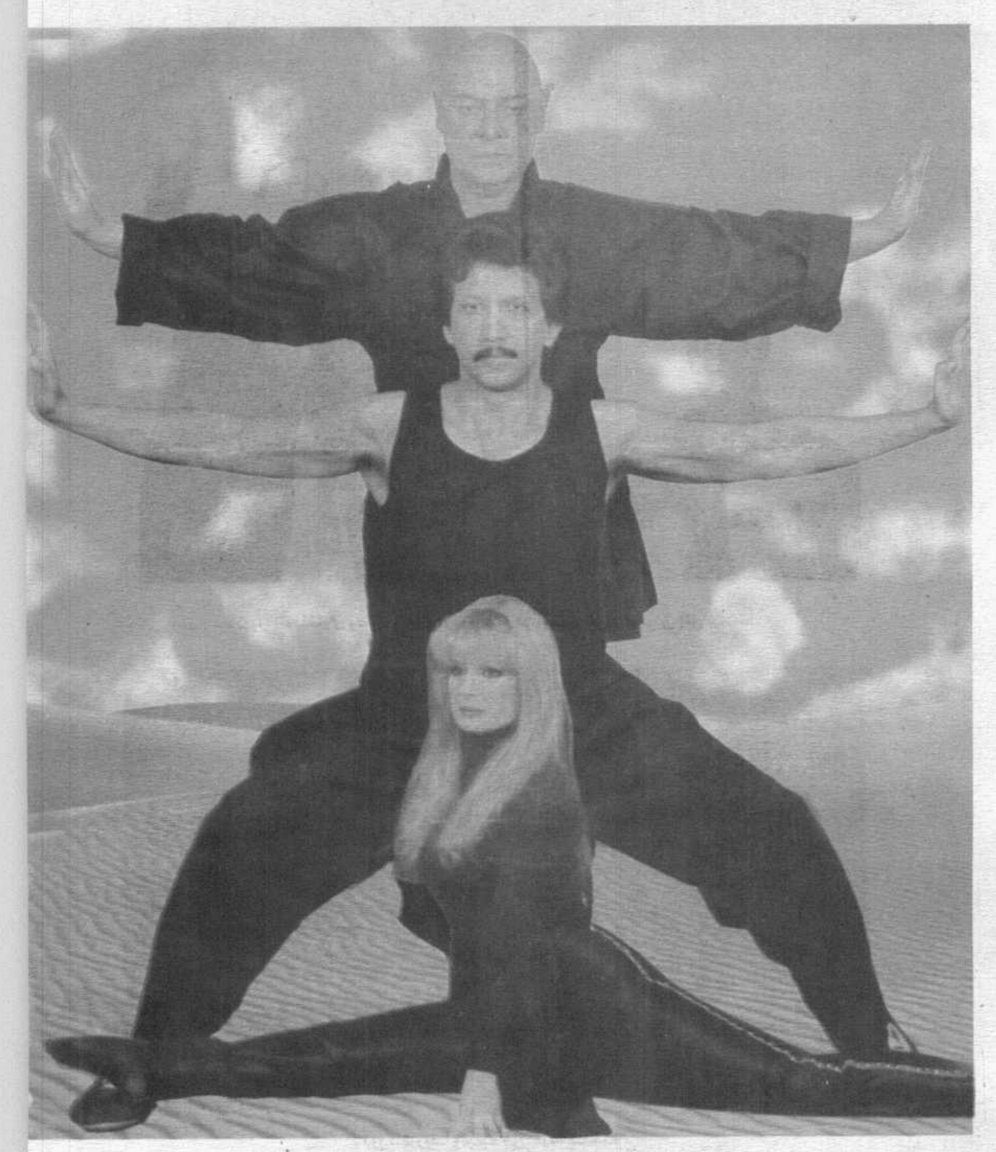




- نبيل الحلفاوى وعزت العلايلى وصلاح ذو الفقار فى "الطريق إلى إيلات".



- نور الشريف ولبلبة فى "ليلة ساخنة".



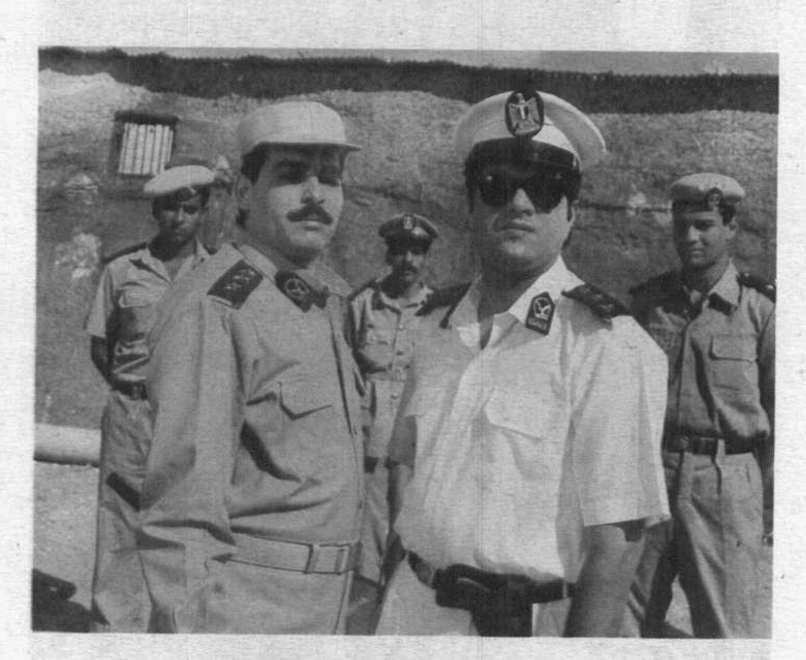
. أحمد رمزى ويوسف منصور ونيللى فى "قط الصحراء"



- نبيل الحلفاوى ونور الشريف فى "الهروب إلى القمة".



- احمد زكى فى "ناصر ٥٦".



. أحمد عبد العزيز وفاروق الفيشاوى فى "التحويلة".



- رانيا محمود ياسين وحسين فهمى فى "قشر البندق".



- رانيا محمود ياسين وعلاء ولى الدين فى "قشر البندق".



- رانيا محمود ياسين وماجد المصرى فى "قشر البندق".



. شريهان.



. شريهان وأشرف عبد الباقى فى "جبر الخواطر".



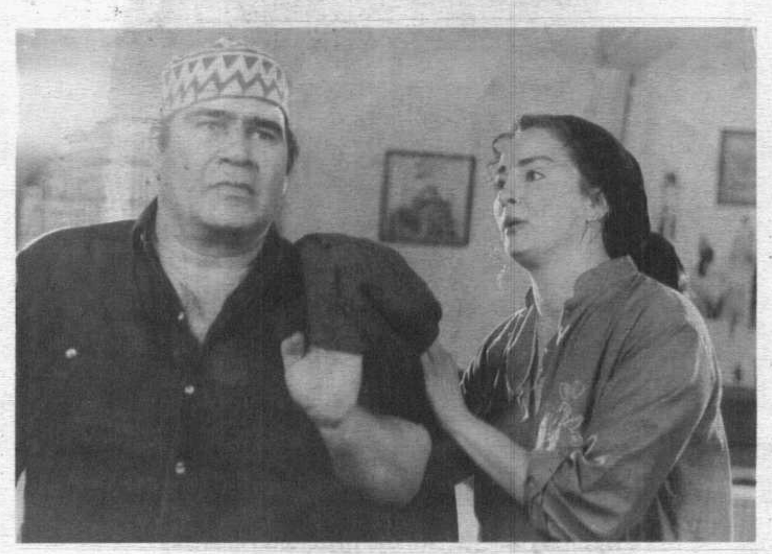
- لينين الرملى.



- مدحت صالح وخالد النبوى وعايدة رياض فى " إحنا ولاد النهاردة".



. علاء كريم.



. سيد زيان ونجلاء فتحى فى "الجراج".



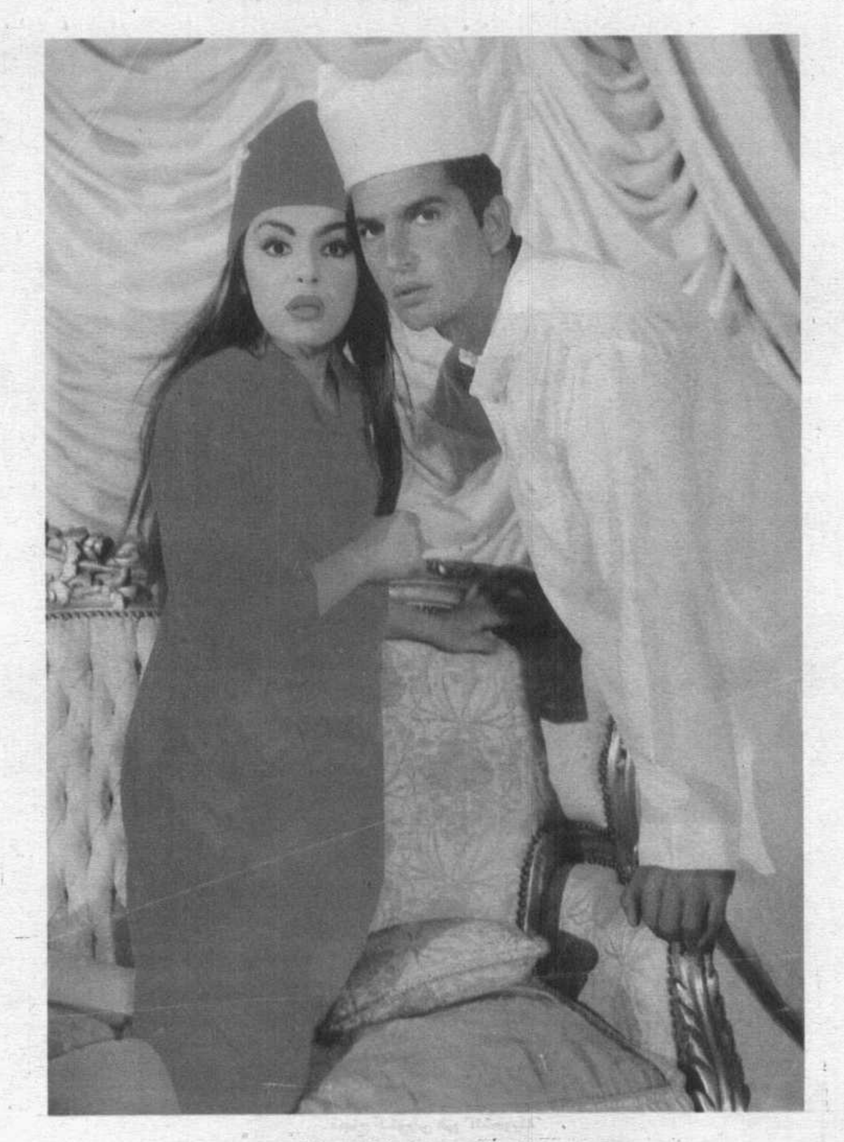
- نجلاء فتحي في "الجراچ".



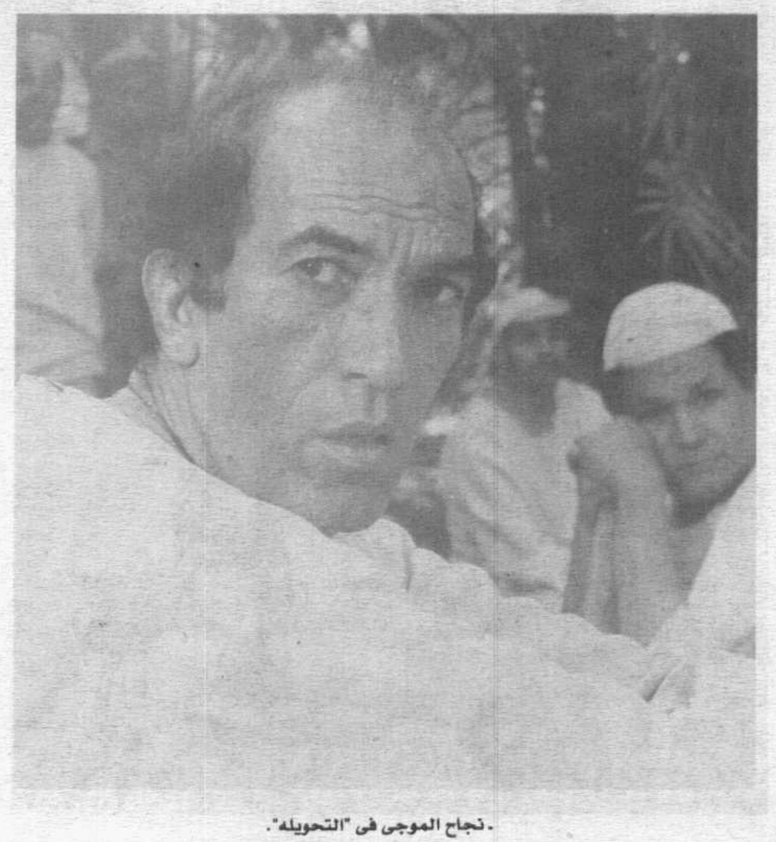
- إلهام شاهين.



- ليلى علوى وهشام سليم فى "يادنيا يا غرامى".



- هشام سليم وشريهان فى "ميت فل".



- نجاح الموجى فى "التحويلة".

# خيانة عفاريت الأسفلت...

**شريحة** حية من المجتمع كان من الممكن أن تتحول إلى بانوراما للمجتمع كله، ولكنها انصبت على سائقى الميكروباصات وانحرافاتهم وفسادهم، فالأب يخون زوجته مع أرملة زميله، وزوجته تخونه مع الحلاق الذى تخونه زوجته مع الابن الذى يصاحب فتاة جامعية، بينما تنشأ علاقة عاطفية بين أخته وصديقه ابن الأرملة ولكن الأخ يرفض زواجهما، يتطلع دون جدوى ماسح الأحذية وعامل الفراشة فهل هذا هو المجتمع وهل هذه هى مشاكله، يا أصحاب دعوة الاهتمام بالمهمشين وقاع المحيط؟

فإذا كان المنطق هو الغوص فى أعماق هذه الفئة من المجتمع بتصوير يتخطى واقعية بلزاك وفلوبير ومحفوظ إلى طبيعية زولا فكيف تتفق هذه الطبيعة والفصل الأخير من الفيلم الذى يضم سلسلة من المشاهد المتتابعة تتخذ شكل الفانتازيا كاشفة عن أحلام اليقظة التى تؤرق جميع الشخصيات الواقعية بطريقة فرويدية أو جنسية على الرغم من مستوياتها الدنيا وخيالها المحدود خاصة ذلك الحلاق الذى يثرثر كثيراً وطويلاً بحكايات ألف ليلة وليلة مركزاً على شخصية هارون الرشيد ومغامراته النسائية؟!..

أراد سيناريو مصطفى ذكرى أن يستعرض كل شىء عن شخصياته، حياتهم، رغباتهم، مزاجهم، أمراضهم، إحباطاتهم، أحلامهم، أحزانهم، وأفراحهم، فجاء السياق مكدساً مشحوناً ومتخماً، كما جاء الحوار ملبداً ملغوماً ومرتبكاً واستسلم أسامة فوزى فى أول تجاربه الإخراجية لترهل السيناريو

وتشتته بين المذاهب والمدارس والاتجاهات، وزاد من هذا الترهل مونتاج أحمد متولى الذى تمادى فى الاحتفاظ بالمشاهد واللقطات كما هى ولم يلجأ لأسلوب الاستغناء والاكتفاء والإسراع والقطع والربط أما طارق التلمسانى فكان موفقاً فى استخدام اللقطات البعيدة والقريبة، العامة والكبيرة وخاصة الشوتات المصاحبة للميكروباصات ليلاً ونهاراً فى سرعتها الجنونية وحركات سائقيها الأكروباتية كذلك وفق صلاح مرعى فى تصميماته للديكورات الداخلية خاصة منزل العائلة الموصومة بمدخله وسطحه وشققه العديدة وشادر الفرح وصالون الحلاقة كما وفق راجح داود فى وضع موسيقى شعبية معبرة عن البيئة وموسيقى حديثة معبرة عن الحلم والخيال وكما صادف التوفيق أغلب اختيارات المخرج لطاقمه الفنى صادفه التوفيق أيضاً فى اختياره للطاقم التمثيلى محمود حميدة بأدائه المتنوع استجابة للمواقف المختلفة السائق الماهر، ابن الوز، الفتوة العصرى، المحب الطموح والمتمرد على وضعه.. جميل راتب بأدائه الراسخ وتقمصه لدور ابن البلد المتحضر رغم عدم ملائمة الدور لطبيعته شكلاً ونطقاً، الا أنه وصل إلى مرحلة أداء الأدوار المتناقضة على طريقة الراحل زكى رستم.. حسن حسنى بتعبيراته الهادئة والعميقة للمناطق المقنعة فى دوره دون المناطق الشاردة والخارجة عن بناء الشخصية.. عبد الله محمود الذى حاول قدر طاقته وإمكانياته الإمساك بالشخصية ومعالجة شوائبها وثغراتها.. عايدة عبد العزيز التى عملت على توظيف حدتها وتسلطها فى خدمة الشخصية والمواقف المحيطة بها.. أما سلوى خطاب فقد وضعت فى موضع البطولة دون أن تصل الشخصية المكتوبة إلى مستوى البطولة فحدث الانفصام بين أدائها كبطلة وتكوين الشخصية كعنصر ثانوى من عناصر الأسرة وطاقم الفيلم.. فيلم «عفاريت الأسفلت» الذى لولا موضعه المحدود ومعالجاته الفجة لحظى بإيجابيات أكثر بكثير من سلبياته.

**و.. كلمة**

**عبادة الفرد إلحاد!**

**٢٢ ـ ٧ ـ ١٩٩٦**

# اغتيال .. السينما الأمريكية

لم تكتف السينما المصرية باغتيال نفسها، فأصرت على اغتيال السينما الأمريكية، ونفذت الجريمة بنجاح فى فيلم مصرى يحمل مصدر الفعل ذاته «اغتيال» .. ورغم أن الجميع يعلمون وأولهم الكاتب بطبيعة الحال أن الفيلم مأخوذ بالطول والعرض عن فيلم «الهارب» الأمريكى، الا أن أحداً لم يوجه له تهمة السرقة مع سبق الإصرار والترصد، ولم تعقد له محاكمة تنتقل من الشرطة إلى النيابة إلى القضاء، كما يحدث عادة، وكما حدث مع بطل «بؤساء» هوجو، لأنه سرق رغيفاً بسبب فقره وجوعه، وكما حدث مع الشغالة والحارس والسائق والبائع المتجول والموظف الذين سرقوا بضعة جنيهات فى حالة ضعف وحاجة، أم أن الصغار هم الذين يحاكمون دائماً، ودائماً لا يحاكم الكبار؟ كما أن الرقابة على المصنفات الفنية لم تمنع السرقة، وكان فى مقدورها، بل طبعت خاتمها الرسمى تصريحاً بالسرقة، فإذا كان الكاتب «بسيونى عثمان» قد خجل من صفة التمصير فكيف لم يخجل من انتحال صفة التأليف معرضاً نفسه لهجوم الجميع من مع أو ضد الفيلم؟!

«اغتيال» إذاً هو قصة وسيناريو وإخراج «الهارب» ونحن لسنا بصدد نقد «الهارب» ولا معنى بالتالى للتعرض لتغيرات فى القصة مثل جعل الطبيب الهارب لاتهامه بقتل زوجته طبيبة تتهم بقتل أستاذها بحيث يصبح القاتل

الحقيقى هو طليق الطبيبة، بدلاً من صديق الطبيب، أو لتعديلات فى السيناريو مثل إضافة شخصيتى الصحفى وسائق التاكسى، أو إلغاءات فى الإخراج مثل الاستغناء عن الهيلوكوبتر والقطار والسد المائى.. ولا معنى أيضاً للحديث عن قصة تجعل البطل امرأة عليها أن تواجه بضعفها الأنثوى، مهما كانت قوية رجال الشرطة فى لحظات قسوتهم وضراوتهم، وعصابات المافيا التى لا تعرف غير طريق التصفية الجسدية، أو عن سيناريو يدفع هذه البطلة المزعومة إلى تغيير ملامحها بنفسها بإتقان، حتى ولو كانت طبيبة، ومراوغة الشرطة ببراعة حتى ولو جاء التقصير من الشرطة ذاتها، والتعرض للمتاعب والمصاعب والمقاومة والقتل، حتى ولو بهدف إثبات براءتها وكشف الجناة الحقيقيين أو عن إخراج ينفصل تماماً عن واقعنا وطبائعنا ونماذجنا البشرية ليتحرك فى عالم آخر لا يقدر على الخوض فيه ولا الغوص فيه مضطراً للسباحة ضد التيار حتى الغرق.. ذلك أن «نادر جلال» يتحول فى مثل هذه الحالات الحرجة إلى مصمم ومنفذ للطلبات والرغبات..

أما «نادية الجندى» فلا يكفى أنها تخلت فى هذا الفيلم عن الرقص والغناء والسيجار والقبعات والرجال والبكينى والبيبى دول وحمامات السباحة وغرف النوم، لنغفر لها حركات وتحركات وسلوك ومسالك المرأة الحديدية والمرأة الخارقة فى سينما وبلد لا يعرفان ولا يعترفان بهذا النوع من النساء.. ولا نغفر لها أيضاً أن يكون ثمن عودتها إلى أفلام مختار، هو السماح لمحمد مختار بهذه المساحة العريضة من التمثيل البالغ الضعف، بعدما تحملناه كثيراً كضيف شرف لا أكثر، فهو منتج «نعم» ممثل «لا». وأما محمود حميدة، فلم يكن ضابطاً أمريكياً، ولم يكن ضابطاً مصرياً، وإن بلغ أداؤه نضجاً ملحوظاً بشكل عام، كذلك لم يكن «أشرف عبد الباقى» مراسلاً فى شبكة (سى . أن . أن) العالمية ولم يكن محرراً للحوادث فى صحفنا القومية والحزبية، وإن حاول أن

يعبر عشرات الأفلام السابقة.. وبينما يجيء سائق التاكسى «سيد راضى» من كوكب آخر يتسم بالشهامة والحكمة والتضحية والفداء وهى الصفات المفتقدة تماماً فى كوكبنا المضطرب، يجيء «عزت أبو عوف» فى دور صامت لا يضيف إلى رصيده ولا ينقص منه.

صحيح أن تصوير «سعيد شيمى» تميز بالروعة خاصة فى المشاهد الخارجية، ولكن الصحيح أيضاً أن موسيقى «جمال سلامة» ظلت بلا وطن ولا زمن فى فيلم هو كذلك بلا زمن ولا وطن.

**و.. كلمة**

**بصيص من الأمل كفيل بتبديد الظلام!**

**١٩ ـ ٨ ـ ١٩٩٦**

# زمن الكلاب.. والسينما الهابطة!

**النجم** عندما يصل إلى مكانة عالية فى عالمه الفنى محققاً مستوى رفيعاً فى عمله الفنى حاصلاً على رصيد كبير من حب جمهوره، يصبح مسئولاً مسئولية كاملة ليس عن أدواره وحدها ولكن عن العمل الفنى كله بعناصره المختلفة.. هذا ما أدركه النجم عادل إمام ويحاول أن يدركه محمودعبد العزيز ولم يدركه بعد أحمد زكى ونبيلة عبيد ونادية الجندى وأيضاً نور الشريف.

فبعد أن قدم نور الشريف سلسلة من الأفلام الجادة والجيدة، تصور أن قطار الفتى الأول يفوته وعليه أن يلحق به ويقبل أى عمل ليحقق التواجد، فوقع فى سلسلة أخرى من الأفلام الهابطة ولكنه استعاد نفسه وناضل من أجل البقاء مازجاً بين صبغة الفتى الأول والبطل الناضج، فقدم فيلمى «الهروب إلى القمة» و«ليلة ساخنة».. ومرة أخرى يغفل أو يتغافل، فيقبل هذا الفيلم الهابط «الزمن والكلاب» دون أن يكون هبوطاً اضطرارياً لا يد له فيه ولا دخل له به، خاصة أن فيلماً جيداً له فى طريقه إلينا هو «عيش الغراب» فلماذا هذا الهبوط؟.

القصة معادة ومكررة حتى أصبحت محفوظة وممجوجة، فتاة ريفية أمية تقع فريسة لبلطجى يدفعها للتسلق بجمالها على أكتاف مليونير عجوز يمنحها المال والسلطان فى مقابل تجديد شبابه، فتستغل ذكاءها فى الانتقام من البلطجى الذى غرر بها وغدر بها، بتدميره وإذلاله وقتله.. ومع هذا جاء السيناريو مهلهلاً خالياً من الحبكة والمنطق، وإن جاء الحوار مناسباً لكل شخصية على حدة ولكل وسط اجتماعى وثقافى بشكل عام.. وتناول سمير

سيف قصة وسيناريو وحوار طارق عبد الجليل دون معالجة ودون رؤية فانخفض مستوى الإخراج عن مستواه فى أفلام سابقة، إلا إذا تعلق الأمر أيضاً بندرة الإنتاج وقبول ما هو متاح أيا كانت قيمته.. وبقدر ما حقق تصوير سمير فرج قدراً كبيراً من إضاءة الأحداث والحوادث سواء فى الخارجى أو الداخلى وسواء فى الديكور الطبيعى أو المصنوع بقدر ما خلت موسيقى نبيل على ماهر من التفسير والتعبير فضلاً عن ملاحقة الإيقاع الذى سعى مونتاج سلوى بكير إلى ضبطه بشىء من الدقة وقطع ووصل المشاهد بشىء من الحساسية..

ظهر نور الشريف فى النصف الأول من الفيلم منتفخ الوجه مترهل الجسم وخاصة أثناء مشاهد العرى، فأضر بنفسه وأضر به المخرج والمصور والماكيير جميعاً، ولم تتغير الصورة كثيراً فى النصف الثانى، رغم أدائه المتميز لشخصيتى البلطجى والمليونير..

أما دلال عبد العزيز فقد حجبت ببطولتها لهذا الفيلم وجهاً آخر كان من الممكن أن يعبر بطريقة أفضل عن شخصيتى الريفية الساذجة وزوجة المليونير الواثقة، وإن حافظت على اللهجة بوعى طوال الفيلم.. وأما حسن حسنى فقد استعاد نفسه بعد مطب «ميت فل» وإن كان يتجه بأدائه النمطى الجيد إلى طريق مسدود، وهو الطريق الذى يسير فيه أبو بكر عزت بعيداً عن الكوميديا.. ويبدأ سعيد طرابيك خطوة طيبة فى مسيرته السينمائية، بدأها مثله الراحل محمد أبو العينين الذى لم يمهله القدر تعويض سنوات الغربة والظل.. بينما لم يطبع الوجهان الجيدان سارة وميرال بصمتيهما على الشاشة بعد..

إنه زمن الكلاب الذى اختلف عن زمن اللص والكلاب.. زمن كلاب المال وزيف الأعمال والنهب والقتل والجنس والفساد وبيع جثث الموتى والتنكيل حياً وميتاً بالإنسان.. وهو أيضاً زمن السينما الهابطة لانعدام الصدق والأمانة وفقدان الهدف والرسالة.

**و.. كلمة**

**اظهر حقك حتى لو لم تحصل عليه!**

**٢ - ٩ - ١٩٩٦**

# أفلام.. على هامش الذاكرة!

**لم** نشهد فى الفترة الأخيرة فيلما واحداً يدفعنا إلى التوقف أمامه ويدعونا إلى تناوله بالتحليل والتقويم، مع ملاحظة أننا لم نشاهد فيلم «المصير» بعد.. ولهذا تجدر الإشارة إلى الأفلام التى شاهدناها قبل أن تضيع من الذاكرة تماماً، فمازالت على هامش الذاكرة!

«رومانتيكا»، أو الفيلم الناقص باعتراف كاتبه ومخرجه زكى فطين ابن المخرج الكبير فطين عبد الوهاب، وإن كنا نختلف معه فيما ذهب إليه، فبعد مائة دقيقة من العرض لا نعتقد أن أية إضافة كانت ستفيد فى تعميق الفكرة وتجسيد المعنى.. أما الفيلم الذى فاز بجوائز فى مهرجاناتنا فلا يزيد على كونه محاولة للخروج عن المألوف بطرح ما يعتمل فى النفوس بدءاً من الكاتب المخرج حتى تصوير سمير بهزان وموسيقى أحمد الناصر وعمرو أبو ذكرى وتمثيل ممدوح عبد العليم ولوسى وشريف منير.. وهى محاولة جنينية أو كما الجنين الذى لا يزال يتكون فى رحم الضمائر والأحاسيس!

«نزوة»، أو الفيلم الجديد الذى يتسلق موضوعا قديما هو موضوع الثالوث التقليدى الزوج والزوجة والعشيقة والذى يتقدم به على بدرخان ابن المخرج الكبير أحمد بدرخان فى ثوب شفاف شبيه بثوب «الراعى والنساء» بعد أن خلع سترة الفكر الاجتماعى التى كان يرتديها فى «الكرنك» و«أهل القمة» و«الجوع».. وما يقال عنه ينطبق على السيناريست بشير الديك.. بينما أجاد

المصور محسن نصر والموسيقى ياسر عبد الرحمن والمونتير سعيد الشيخ، فإن أحمد زكى لا يزال يتنزه فى سهول «كابوريا» و«ستاكوزا» و«أبو الدهب».. أما يسرا فجاهدت فى التنقل بين نعومة العاطفة وعنف الانتقام، وأما شيرين رضا فبدت كتمثال برنارد شو الذى لم تدب فيه الروح بعد..

«عليه العوض» أو الفيلم التليفزيونى الذى يقدمه على عبد الخالق ابن الفنان الكبير عبد الخالق صالح فى استراحة إجبارية بعد جهد ثلاثية «العار» و«الكيف» و«جرى الوحوش» فسيناريو إبراهيم مسعود يخضع لمتطلبات التليفزيون ويحرص على تركيبة المشهيات، وتصوير محسن أحمد جاء أقرب إلى الفيديو، وموسيقى هانى مهنى لم تكن درامية، ومونتاج مهدى حسين ساعد على الترهل.. أما فاروق الفيشاوى وإلهام شاهين فقد سيطر الاستهتار على أدائهما لإحساسهما بأن الفيلم تحت مستواهما ولا يمكنهما رفع هذا المستوى..

«الجنتل» أو الفيلم غير التليفزيونى للمخرج نفسه على عبد الخالق الذى طالت استراحته مع سيناريو عصام الشماع الملتزم بمتطلبات «شباك التذاكر».. فى هذا الجو التجارى لم يتميز تصوير محسن نصر ولم تتألق موسيقى محمد همام ولم ينضبط مونتاج حسين عفيفى.. وفى هذا الجو استمر محمود عبد العزيز فى مرحلة التريث واختيار أفضل المتاح.. وفى هذا الجو واصلت إلهام شاهين رحلة الانتشار بطريقة «واحدة تخيب وواحدة تصيب» وحاولت بوسى أن تحافظ على مستواها بغض النظر عن الشخصية ومضمون الفيلم!

«امرأة وخمسة رجال» أو الفيلم الذى يجيء بعد «الجراج» ليضع مخرجهما علاء كريم فى مأزق التفوق على نفسه، ولو تبادل الفيلمان تاريخى العرض لاختلف الموقف.. فسيناريو محمد الباسوسى تراكمى يكرر المعنى ذاته ويعيد ويزيد فى الواقعة الواحدة، واهتز التصوير بين إبراهيم صالح ومحمد عسر، وحاولت موسيقى محمود بدير أن تضفى جوا معبرا عن الأحداث التى حاول أن يركزها مونتاج يوسف الملاخ.. أما فيفى عبده فقد جمعت بين الرقص فنها

الأول والأداء الذى تتطور فى إتقانه فيلما بعد آخر، شأنها شأن حسن الأسمر فى جمعه بين الغناء والأداء، يحيط بهما حسن حسنى وهالة فاخر برصيديهما الرصين وحنان ترك وماجد المصرى بدأبهما من أجل الصعود وياسر جلال ومحمد سعد فى بحثهما عن هوية!

**و.. كلمة**

**أن تحترم نفسك بداية صحيحة**
**لاحترام الآخرين لك!**

**٩ - ٦ - ١٩٩٧**

# تفاحة.. لا بلدى ولا أمريكانى !

**فيلم** أحداثه لا تقع فى مجتمعنا، فإن وقعت أو قدر لها أن تقع فى المستقبل، فإنها لا تقع على هذا النحو، وإنما تحتاج إلى دوافع قوية وضغوط غير عادية.. أما فى المجتمعات الغربية أو المتقدمة والمنفتحة معا، فإن المعايير الأخلاقية لها فلسفاتها الخاصة التى لا تحتاج إلى تبريرات واهية، كما أن التطور العلمى المذهل اكتشف أطفال الأنابيب والاستنساخ ولم يعد فى حاجة إلى انتظار الصدف!

أما الإطار فسواء جاء مأساويا أو كوميديا أو فانتازيا، وسواء جمع بين كل هذه الأشكال فإنه لن يغير من الوضع شيئاً.. ولكن أن يتم الخلط – ولا نقول المزج – بين الواقع واللاواقع، رغم ربطهما بشريط ذهبى من السوليفان الرمزى، فهذا بالتحديد ما خرج بالفيلم من دائرة المألوف إلى فراغ – ولا نقول دوائر – اللا مألوف، لأنه لم يقم على دعائم تكسبه الرسوخ وتسمح له بالتمدد والامتداد.. ومع ذلك يبقى حق التجريب وحق نقد التجريب أيضاً..

فإذا تركنا الأحداث شكلا ومضمونا، لم يلفت النظر إخراج رأفت الميهى – وهو المؤلف أيضاً – لأنه لم يجرب فى الإخراج بمثل ما جرب فى الموضوع – ولا نقول السيناريو التقليدى للغاية، ولم يوفق فى اختيار طاقم التمثيل المطابق للشخصيات، ولم يقع على الأماكن المعبرة عن رؤاه فيما عدا سطح بيت العتبة الملاصق للتمثال والمطل على الكوبرى حيث يقبع رجل صندوق الدنيا بملامحه ولحيته وثوبه الأبيض.. وهى الأماكن التى أجاد سمير بهزان تصويرها من زوايا مختلفة، بينما جاء تصوير المشاهد الأخرى بما فيها من

أماكن وأشخاص سطحيا بلا أبعاد ولا أعماق.. وهى أبعاد وأعماق كان يمكن أن تضفى وتضيف من خلال موسيقى ياسر عبد الرحمن التى لم تعالج وبشكل خاص المشاهد التراجيدية المأخوذة عن ذروة أفلام شهيرة مثل «الأرض» و«رد قلبى» وغيرهما وأراد المخرج أن يحولها إلى مشاهد كوميدية، ولا ندرى هل بهدف السخرية منها أم من مشاهده؟ ونصل إلى «ليلى علوى» النجمة والفنانة ذات الحضور القوى والوجه المعبر لنصدقها النقد ولو مرة واحدة بعيداً عن المجاملات المضيعة، فقد أضر بها الحوار والتصوير والملابس بالتركيز على القوام، وهو ما حدث أيضا مع هالة صدقى التى وجدت نفسها فى الكوميديا وإن لم تجد بعد الكوميديا الراقية التى تناسب إمكاناتها.. أما ماجد المصرى فلا يزال يتم اختياره لتوظيف جسمه لا لتوظيف فنه، فيظلم ويظلم الدور معه.. وأما ماجدة الخطيب فبدت كما لو أنها تلعب فى الوقت الضائع فى محاولة لتعويض ما فات، ولأن أدوارها الأخيرة احتياطية وليست اختيارية، فعليها أن تنتظر الدور المناسب قبل أن يولى الوقت المناسب بغض النظر عن لعبة الجوائز.. ولعل هذا المنطق نفسه ينطبق على علاء ولى الدين الذى لم تنفجر طاقته دفعة واحدة فى دور واحد حتى الآن.. وبينما ترك على حسنين بصمة واضحة بدوره الصغير تمثلا وملامح ورمزا، لم تترك الوجه الجديد انتصار أية بصمة ولا أى أثر.. علما بأن المسرحيين سعيد الصالح فى دور الفطاطرى ولطفى السيد فى دور المحامى كانا ـ رغم عدم كتابة اسميهما على الأفيش ـ على مستوى دوريهما ويزيد..

ونسأل هل هذا هو الفيلم الفائز بجائزة الهرم الذهبى فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الأخير، كما يذكرنا الإعلان بعد أن كنا قد نسينا؟! ثم نسأل ولماذا لم يفز الفيلم نفسه بأية جائزة فى المهرجان القومى الأخير للسينما المصرية؟!

**و.. كلمة**

**من الممكن بالتخلى عن المبدأ أن تخذل أصحابه ولكن ليس بمقدورك أبدًا أن تخذل المبدأ ذاته!**

**١٦ ـ ٦ ـ ١٩٩٧**

# عيش الغراب بين الغرابة والغربة !

أن تبنى دراما على شخصية رجل مدرب وماهر مسئول عن حماية رئيس دولة. ينتهى دوره وسلطانه بمجرد اغتيال الرئيس، فلاشك أنها حالة درامية تحمل النجاح فى طياتها بغض النظر عن اقتباسها، فالموضوع ثرى وخصب يتعلق بهذه الشخصية أو الحارس الخاص جداً الذى يصاب بصدمة عصبية إثر حادث المنصة الشهير، فيهجر الحياة الزوجية والمجتمع بأسره لينزوى ويرتمى فى محيط الخمر مستسلماً للوهن والضياع، حتى يفيق على حادث اختطاف ابنته الوحيدة ليواجه الموقف بكل أبعاده واحتمالاته!

إلى هنا تتجلى القصة فى مسارها الواقعى والممكن فى الوقت نفسه، أما عندما تدخل القصة فى متاهات الافتراضات وزحمة الأحداث، يختلط الواقع بالخيال والحقيقة بالرمز.. فالزوجة المرشحة لمنصب سفيرة الأمم المتحدة تكتشف أن زوجها الحالى رجل أعمال مشبوه يواجه مافيا عالمية تساومه على صفقة بلاتونيوم مشع سربها إلى مصر - لا ندرى كيف - فى مقابل مليون جنيه ويتفاوض على تسليمها لإحدى الدول القريبة - إسرائيل أو ليبيا أو العراق لا ندرى أيضاً - بخمسين مليون جنيه بينما تضغط العصابة - الإسرائيلية أو غيرها لا ندرى كذلك - للحصول عليها بالمليون دون زيادة.. هذه الزوجة التى تسعى لاسترداد ابنتها بكافة الطرق لدرجة التضحية بحياتها تطلع زوجها

السابق والد الطفلة على خطورة المغامرة، ومع هذا يعود إلى تدريباته العنيفة مع زميل قديم ليقتحما عملية «عيش الغراب وإبلاغ المسئولين الذين يشتركون معهما فى مهمة إفساد الصفقة والعثور على البلاتونيوم والقبض على الجميع واسترداد الطفلة!

ومع هذا نجح صلاح فؤاد فى بناء سيناريو محكم وتغليفه بالإثارة واختيار اسم النبات الفطرى عيش الغراب أو المشروم الذى يعرفه صناع وأكلة البيتزاء وإن كان «عيش الغراب» كان سيحمل إيحاءات مناسبة ومطابقة.. كما نجح سمير سيف فى الحفاظ على الإيقاع السريع المتصاعد بمساعدة مونتاج سلوى بكير المتسلسل السلس وتحديد أماكن داخلية وخارجية جديدة على الشاشة وأوقات من الليل والنهار معبرة وموحية بمعاونة تصوير سمير فرج البارع المتقن، وإشاعة جو من التوتر والترقب بفضل موسيقى نبيل على ماهر المشحونة والمتفجرة..

ونتوقف طويلاً عند نور الشريف الفنان الذى يستطيع أن يتمثل كل الشخصيات بانفعال صادق دون تعال، وقد نوع فى طريقة الأداء حسب الحالة النفسية للحارس فقدم أكثر من شخصية فى شخصية واحدة.. وعبرت يسرا عن انفعالات الشخصية وحركتها وتحركاتها تعبيراً متوازناً دون أن تلجأ إلى الأساليب التجارية الجاذبة والكاذبة.. وجاءحضور مصطفى متولى قوياً ومؤثراً خاصة إذا كان العنف من أجل الخير على طريقة «الشر بالشر والبادئ أظلم»..
ويتقدم عزت أبو عوف بخطوات واسعة نحو أداء الأدوار الرئيسية، ولكن لماذا لا يجرب وهو الموسيقى أصلاً، وضع الموسيقى التصويرية للأفلام وتلحين أغنياتها؟! أما ندا بسيونى فلم يضف إليها الدور شيئاً ولم تترك به أى أثر وتأثير، بينما ترك هذا الأثر وذلك التأثير أداء محمود قابيل لدوره متقدماً خطوة إلى الأمام ترشحه لأدوار أكبر وأعمق..

لماذا إذاً عدم تقبل هذا الفيلم رغم كل مميزاته؟! لأنه ببساطة لا يعبر عن واقعنا ولا عن المشاعر الإنسانية المطلقة بعيداً عن المضامين!

**و.. كلمة**

**منطلقنا دائماً هو رسالة النقد ورسالة الفن معاً، وهما الارتقاء بذوق الجمهور ووعيه وحسه جميعاً وليس الانقياد وراء رغباته أيا كانت.**

**٢٣ ـ ٦ ـ ١٩٩٧**

# المرأة والرجل.. والقانون !

**اعتاد** المخرج سعيد مرزوق أن يتناول قضايا الرأى العام التى تشكل ظواهر اجتماعية غير عادية وأحياناً غير طبيعية، وهى الظواهر التى تفشت فى المرحلة الأخيرة من حياتنا خلال الربع الأخير من القرن العشرين.. ظواهر تبدأ من تحكم الرجل. فى المرأة باسم الشرع والقانون (أريد حلاً) وتنتهى باغتصاب الفتيات والسيدات جهرا اغتصابا فرديا وجماعيا فى الخلاء وفى الأماكن العامة، فى المقطم وفى ميدان العتبة أمام الناس ودون تدخل منهم (المغتصبون) ويقتل الزوجات لأزواجهن وتقطيع أجسادهم وإلقاء أشلائهم موزعة فى أكياس من البلاستيك (المرأة والساطور)..

وفات المخرج نفسه وغيره من المخرجين تناول قضية الشاب المتعلم المثقف الذى قتل أبويه وتكررت المأساة كما تكررت مأساة الأب أو الأم اللذين يقتلان أبناءهما، وفات المخرج نفسه وغيره من المخرجين تناول قضية قتل زميلهم المخرج نيازى مصطفى فى ظروف غامضة شبيهة بقتل زميلهم الممثل أنور إسماعيل وقضية قتل زميلتهم الممثلة وداد حمدى بدافع السرقة وهكذا.. ولعله ولعلهم يتداركون إغفال مثل هذه القضايا التى تهم الناس وتحتاج إلى تحليل فضلاً عن تضمنها لعناصر الدراما التى تضمن للعمل الفنى جذبا خاصا وإقبالاً واسع النطاق..

ونتوقف عند «المرأة والساطور» فنجد أن المخرج نجح فى إطلاق الصراع وإدارته والوصول إلى ذروته حتى لحظة القتل والتحادى فى الانتقام، ولكنه وقع فى المبالغة ـ وهو أيضا كاتب السيناريو ـ ظنا منه أنه يقدم التبريرات الكافية والمستفزة سواء للزوجة أو للمشاهد علما بأن هذه المبالغة جعلت من الزوج سوبر مان يلعب بها وبالمجتمع وبالقانون وأن لم يستطع أن يلعب بالجمهور، كما جعلت المبالغة من الزوجة إنسانة مصابة بانفصام فى الشخصية، انفصام حولها من إنسانة مستسلمة ساذجة إلى إيجابية عنيفة لدرجة عدم إقناع المشاهد وعدم تعاطفه معها فى الوقت نفسه لأنه يحملها المسئولية فيما حدث لها..

واشترك المخرج مع المصور فى خلط الرؤى، فبينما يمر مشهد المرأة وهى تحلم على فراشها بالزوج القادم دون حيل فنية جمالية، يطلق دخان الأحلام فى مشهد مأساوى بشع هو مشهد إلقاء أشلاء الزوج الذى قتلته فى أرجاء المكان المطل على البحر.. وكما فعلت كاميرا محسن نصر فعلت الآلات الموسيقية التى استخدمها معد ومؤلف الموسيقى راجح داود، فلم تعبر الموسيقى عن المواقف واللحظات وانفعالات الشخصيات بالقدر الكافى والدقيق، بل جاءت متناقضة فى بعض الأحيان تعبيراً عن الفرح والأحزان الحقيقية وتعبيراً عن الفرح والأحزان المزيفة أو المفترضة فى خيال الشخصيات.. ولعل التركيز على المرأة والرجل أو الزوج والزوجة وبينهما الساطور أو السكين أو أداة القتل أيا كانت، هو الذى همش كل ما عداهما من شخصيات رئيسية وثانوية، وهى شخصيات لم تختبر بلغة كرة القدم، أيضا فإن الحكم أو القاضى كان هو الميقاتى الوحيد وصاحب الكلمة الأخيرة فى القضية، ولكن من يحاكم الحكم أو القاضى إذا أخطأ، وهو كبشر معرض للخطأ سواء بحسن أو بسوء نية؟! ولماذا لا يعلن عن خطئه ومحاكمته كما تعلن أخطاء ومحاكمات المواطنين؟! هذا هو السؤال الذى يفرض نفسه من خلال هذه القضية وقضايا كثيرة أخرى، سواء كانت قضايا رأى عام أو قضايا خاصة!

ونعود إلى البطلة والبطل فنجد أن المبالغة التى لا ذنب لهما فيها أدت إلى عدم اقتناعنا بهما اقتناعا كاملاً وإن حاولا برصيديهما فى الأداء التمثيلى المتميز والمعتاد أن يرتفعا إلى مستوى الأحداث!

**و.. كلمة**

**الزمن لص يسرق أعمارنا، ومع ذلك يمنحنا الحياة!**

**١١ ـ ٨ ـ ١٩٩٧**

# القبطان.. بين الغموض والأسطورة!

**فى** أول عمل سينمائى له، يقدم سيد سعيد ترجمته الذاتية محاولاً طرح حياته ومدينته ووطنه بشكل كامل دون اختيار ولا تركيز!

ومن هنا جاء الشكل الأسطورى مصحوباً بالخرافة الشعبية يكتنفها الغموض، نتيجة للتطويل والتراكم والتشابك والتفرع والتشتت بدعوى الخروج على المألوف والمعروف وتحطيم القائم والموجود وكسر الإيهام وعدم الإيهام.. وقد مزج المشكلات الشخصية والنفسية والاجتماعية والسياسية فى بوتقة واحدة دون أن يصهرها، مما أدى إلى عدم تطور الشخصيات والاكتفاء بتقديم لمحات من جوانبها ولحظات من حياتها.. وهو يبدأ البانوراما بعد حرب ١٩٤٨ وهزيمة العرب بالغدر الغربى والضعف الوطنى والخيانة العربية، ثم نزوح الفلسطينيين إلى مصر وبصفة خاصة مدينة بورسعيد حيث اختلاط وتعايش الجنسيات المتنوعة والمتعارضة.. ويدا الطفل الفلسطينى التائه رمزاً للضياع والتشرد يقابله الطفل البورسعيدى بعد أن أقام معه علاقة حميمة وخاصة ترمزا للاحتضان والمساندة الوطنية.. بينما يقود القبطان معركة المقاومة الشعبية بحكمته وهدوئه وصبره وحب الجميع واحترامهم له ثم انتصاره فى النهاية على القوى الغاشمة، كما يعبر عنه المشهد الختامى عندما يجلس على مقعد الحكمدار فى محطة القطار.. وبرغم تميز الإخراج بالبناء السينمائى المحكم إلا أن أجزاء كثيرة بدت مفتتة دون أن تكون تجميعاً فسيفسائياً متعمداً، ساعد على هذا التشتيت والتشتت مونتاج أحمد متولى البعيد تماما عن الربط والتكثيف والإيقاع السريع المتوازن والمعبر، بحيث فقد وظيفته الأساسية وهى الاختيار

ودوره الرئيسى وهو الإيصال.. وتستعرض كاميرا سمير بهزان برقة ونعومة الواقع المؤلم والمأساوى مضيفاً إليه الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات مثل الكليات تماما، ومضيفاً فى الوقت نفسه مشاهد جميلة معبرة عن لحظات الصفاءعلى ندرتها.. ونجحت موسيقى راجح داود فى الربط بين النغمات البورسعيدية الأصيلة والمعروفة، والنغمات المصاحبة للمواقف على تباينها والنغمات الإنسانية بكل تقاربها فى نسيج شاعرى وبسيط..

ويقف محمود عبد العزيز فى هذا الفيلم نجمًا عملاقاً فى الحركة والسكون وفى الانفعال بالوجه والصوت والجسد، غير مكتف بدوره وتموجاته بل منصبا من هذا الدور ومن فنه حارسا على الأدوار المحيطة به ومايسترو يقود فنون الآخرين من حوله..

لقد أراد الكاتب والسيناريست والمخرج سيد سعيد أن يضع كل شىء فى فيلمه الأول «القبطان».. مخزونه وتجربته وخبرته وفكره وأدبه وفنه، فجاء المخزون كما المادة الخام، وجاءت التجربة كما المذكرات التلقائية وجاءت الخبرة كما كتل الصلصال اللين وجاء الفكر كما النظريات الفلسفية وجاء الأدب كما حكايات السير الشعبية وجاء الفن كما التصوير الفوتوغرافى..

إلا أن الفيلم وصانع الفيلم ـ رغم كل هذه الملاحظات ـ يتقدمان خطوة على طريق السينما المصرية الجديدة الشائك الآن!..

**و.. كلمة**

**كوخ ملىء بالسعادة خير من قصر مفعم بالأحزان.**

**١٨ ـ ٨ ـ ١٩٩٧**

# المصير.. ومواجهة الإرهاب.. بالغناء!

**على** الرغم من أن الفيلسوف والعالم العربي ابن رشد، كان يقيم في المغرب وليس في الأندلس، وعلى الرغم من أن شخصا عربيا هو الذي أنقذ كتبه وليس شخصا فرنسيا، وعلى الرغم من أن ابن رشد لا يمكن أن يكون قد حرق آخر كتبه بنفسه، بعد أن اطمأن لوصول النسخ الأصلية إلى مصر، كما يقرر كاتبا السيناريو يوسف شاهين وخالد يوسف، إلا أن فيلم «المصير» بتجاوز مثل هذه الأخطاء يستحق جائزة السعفة الذهبية التي لم يفز بها في مهرجان كان الأخير، فالذي فاز بتكريم العيد الخمسين للمهرجان هو يوسف شاهين عن مجمل أعماله بما فيها «المصير»، وهو جدير ولاشك بهذا التقدير الذي لم يحظ بمثله في وطنه، تطبيقا للمقولة الشهيرة «لا كرامة لنبي في وطنه»!

يبدأ الفيلم بمشهد رائع في عاصمة النور، حيث تحرق الحضارة الغربية جيرار بروى مترجم ابن رشد وكتبه المترجمة معا، وينتهي الفيلم بمشهد رائع آخر في عاصمة الأندلس حيث تكتفي الحضارة العربية بحرق كتب ابن رشد دون ابن رشد نفسه، وهذا هو الفارق بين الحضارتين. ومن البداية وحتى النهاية كم من مشاهد رائعة تتوالى، بحيث يصلح كل منها مشهدا رئيسيا أو (ماستر سين). غرس السكين في رقبة مغني التسامح والسلام في العصر الأندلسي، استرجاعا لما حدث لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ في عصر التنوير، قتل المغني نفسه الذي واجه الإرهاب بالغناء واستعاد عبد الله بن المنصور أو المعصوم خليفة دولة الموحدين من بين أنياب المتطرفين، غضبة ابن رشد

الهادىء الحكيم ثائرا فى وجه عبد الله الابن الضال والمضلل، تلامذة ابن رشد وعشيرته وهم منكبون على نسخ كتبه حماية لفكره من الحرق والتبديد والضياع، زورق يوسف بن جيرار وهو يحمل كتب ابن رشد إلى فرنسا متحديا الأمواج والصخور، جواد الناصر بن المنصور وهو يحمل كتب ابن رشد إلى مصر متحديا الثعالب والصقور، حريق كوخ ابن رشد للتخلص منه ومن كتبه بأيدى السلطة الغاشمة والإرهاب المأجور، بحيث لا يطفئ نار الحريق والحقد غير أمطار السماء أو عدالة السماء، الرقصة الإسبانية العربية المطعمة بالغناء الأندلسى المعجونة فى الإيقاع الشرقى الممتزجة بالصيحة الحالمة المدوية، وهى تعلن للواقع والتاريخ «عللى صوتك بالغنا.. لسه الأغانى ممكنة».. وتعيدنا ألحان كمال الطويل إلى عصر الأصالة والتأصيل، وتتخطى موسيقى يحيى الموجى حواجز المحلية والعالمية والزمان، وتبهرنا كاميرا محسن نصر كل الانبهار، ويستعيد التاريخ ديكور حامد حمدان وملابس ناهد نصر الله، ويلتزم الحوار بالمنطق لا بالعفوية مثل أفلام يوسف شاهين السابقة لأن غيره هو كاتبه، كما أن غيره شارك معه فى السيناريو الذى جاء أكثر إحكاماً وتسلسلاً بغير غموض وتشتيت الأفلام السابقة أيضاً.. ولأن المخرج أراد أن يكون الإخراج هو البطل بل كل الأبطال، لم يهتم بالتمثيل والممثلين فاستعرض شخوصاً جامدة، ولم يقدم شخصيات متطورة، وهذا عيب لا ميزة، ومن هنا لم يكن التمثيل على مستوى الإخراج ولم يرتفع إلى قمته.. ومع هذا اجتهد نور الشريف فى كثير من المواقف وضاعت فرصته فى أن يطول أنتونى كوين عمر المختار.. واجتهد محمود حميدة في بعض المشاهد وإن تشتت بين الحزم والبساطة.. واجتهد محمد منير فى حفظ التوازن بين الغناء والأداء.. واجتهد أحمد فؤاد سليم فى التعبير عن السيطرة على الجماهير والخوف من بطش الحاكم، والرعب من فكرة النصر أو الشهادة.. أما ليلى علوى وصفية العمرى، فكانتا خارج دوريهما.. وأما خالد النبوى فقد أدى دوره كما ينبغى أن يؤدى.. وفاز الجيل الطالع هانى سلامة وروجينا وفارس رحومة، مع بعض التحفظات على الجيل السابق سيف عبد الرحمن وسناء يونس وعبد الله محمود مع بعض الأعذار..

إن «المصير» فيلم يتربع على قمة الأفلام المصرية، لا ينافسه إلا عدد قليل من الأفلام، وهو يدخل منافسا قويا للعديد من الأفلام العالمية على امتداد مائة سنة سينما عالمية!

**و.. كلمة**

**لا تواجه الشر بالشر، انتظر عند الشاطئ حتى تلقى بأعدائك أمواج البحر العاتية!**

**٢٥ ـ ٨ ـ ١٩٩٧**

# من الأندلس.. إلى الإسماعيلية!

**بعد** «المصير» من الصعب مشاهدة فيلم آخر مباشرة، وأكثر صعوبة تناول هذا الفيلم الآخر بالنقد تحليلاً وتقييماً.. كذلك من الصعب مشاهدة خالد النبوى فى فيلم آخر بعد دوره البارز فى «المصير» وأكثر صعوبة الاحتفاظ بالانطباع نفسه عنه.. ومن سوء طالع فيلم «إسماعيلية رايح جاى» أن يجىء بعد «المصير» ومن سوء طالع خالد النبوى أيضا أن يجىء دوره فى «إسماعيلية رايح جاى» بعد دوره فى «المصير»..

ومع هذا فإن «إسماعيلية رايح جاى» فيلم يعيدنا إلى أفلام كبار المطربين والمطربات حيث يصطدم الحلم بالواقع ويمتزج الفرح بالأحزان وينتصر الحب على الحقد وتفرج من أوسع الأبواب وتمضى الحياة.. وهكذا اختار المطرب محمد فؤاد إطاراً لنفسه ـ فالفكرة فكرته ـ وعرف الطريق بعد أن كان قد ضل الطريق فيما سبق، وإن لم يمسك بعد بكلتى يديه باللحظة الذهبية فى السينما الغنائية مثلما فعل محمد عبد الوهاب ومحمد فوزى وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ.. صحيح أنه اختار شخصية المطرب التى تناسب موهبته الأصلية، ولكنه من ناحية ما زال يغلب عليه جرعة التمثيل على جرعة الغناء، ومن ناحية أخرى وقع فى خطأ تكرار أغنياته المعروفة اعتمادا على نجاحها واستغلالا لوجودها دون تقديم أغنيات جديدة قادرة على النجاح نابعة من الأحداث تستطيع أن ترتبط بالفيلم وأن يرتبط بها الفيلم، بغض النظر عن الحالات النادرة التى قدمت فيها أغنيات سابقة على الأفلام مثل «على قد الشوق» فى «لحن الوفاء» و«لست أدرى» فى «الخطايا» وهكذا.. وقد ربط سيناريو

أحمد البيه بين الإسماعيلية والقاهرة أو المنشأ والمنطلق ربطاً رمزياً وليس واقعياً جعل من العنوان إسماعيلية غير مسمى، فالعودة من القاهرة حيث تحققت الشهرة وتدفق المال إلى الإسماعيلية لم تكن إرادية بل تمت بفعل العمل أو إقامة حفل، وحدث ذلك مرة واحدة فى نهاية الفيلم وليس «رايح.. جاى»، هذه العودة الاضطرارية جعلت من الإسماعيلية رمزاً للفقر والشقاء ومن القاهرة رمزاً للثراء والهناء كما جاء على لسان الابنة الصغرى، وكان ينبغى فى هذه الحالة أن تتم حياة هذه الأسرة المكافحة فى الإسماعيلية قبل الحرب والتهجير، ثم تنتقل إلى القاهرة لتبدأ حياة جديدة عوضاً عن العذاب والآلام.. ولهذا لم ينجح المخرج كريم ضياء الدين فى طرح خيوط الرومانسية الجميلة وإشاعة إشعاعاتها مستثمراً خالد النبوى كشخصية عاطفية وليست شريرة كما ظهر فى الفيلم، ومستفيداً من حنان ترك كفتاة حالمة بتكوينها وتعبيرات وجهها، ومستغلا لطاقات محمد هنيدى الكوميدية المتفجرة فى دور السنيد أو صديق البطل..

أما مدير التصوير كمال عبد العزيز فقد حاول أن يستعرض أهوال الحرب ودمارها بالشرائط التسجيلية الجاهزة كما حاول أن يستعرض ليل القاهرة وشاطئ الإسماعيلية ببساطة وعفوية.. وكان لمونتاج عادل منير أثره فى إيقاع الفيلم للنجاة من التكرار والملل.. وساعدت موسيقى يحيى الموجى على إبراز التوتر وتخفيف حدة التوتر فى الوقت نفسه، وإن لم يتنبه إلى إشاعة النغم وحياة النغم من خلال شخصية المطرب فى أجواء الفيلم كله.. وتهبط أسهم عزت أبو عوف هذه المرة بعد أن كانت قد ارتفعت فى أدوار كثيرة سابقة كان عليه أن يحافظ على مستواها دون الانجراف فى قبول كل الأدوار بحجة الانتشار.. ويبقى الفنان القدير حمدى غيث متحملا أداء الشخصية التقليدية بأدائها التقليدى أيضاً، وكذلك كريمة مختار ذات البعد الواحد فى الأداء خاصة دور الأم العطوف الشغوف الحنون حاملة الأحزان حتى فى عز الفرح.. أما

المنتج حسن إبراهيم فهو يبدأ خطواته الإنتاجية والتمثيلية على القدر نفسه من الهدوء والتحسس واكتشاف الطريق بشكل متزن ومتوازن..

إن «إسماعيلية رايح جاى» فيلم خفيف ومريح دون إسفاف ولا ابتذال!

**و.. كلمة**

**سقراط.. كم كان حزنك نبيلا**
**وجليلا وأصيلا.. وحزينا!**

**١ - ٩ - ١٩٩٧**

# عفريت النهار.. يحارب الفساد!

**وهنا** نحن نضطر اضطراراً إلى استدعاء واستعادة فلسفة المعركة الفكرية التى دارت منذ سنوات طويلة بين الراحلين د. رشاد رشدى ود. لويس عوض حول نظريتى الفن للفن والفن للحياة، لنجد أنفسنا بحكم العصر والمعاصرة نرفضهما كما طرحا ونعيد صياغتهما فى مزيج جديد ينادى بالفن للفن والحياة معا، بمعنى أن السينما مثل أى فن آخر، ينبغى أن تسعى بالفن الجيد إلى إعلاء الفكر الجاد، فلا فن خالص بدون فكر ولا فكر خالص فى مجال الفن..!

ومن هنا وليس من أى منطلق آخر، ننظر إلى «عفريت النهار» على أنه فيلم يعرض قضية ويحمل رسالة.. قضية الفساد فى أعلى وأرفع مستويات السلطة، ورسالة الحرية التى أحيانا ما يمارسها البسطاء من أبناء الشعب.. أما الفساد فهو خليط من الجنس والرشوة والتزوير والظلم والقتل والتهديد والتخويف والرعب من جانب من هم فى موقع حماة الشعب، دفاعاً وشرطة وقضاء وطبا وصحافة، علما بأن لكل قاعدة استثناء، وأما الحرية فتتمثل فى قلة من أبناء الشعب الذين يدافعون عن الحق والعدل بدون مصالح مباشرة أو غير مباشرة ويتصدون للظلم والقهر مهما كان الظالمون والمستبدون بداية من الطبيب الجبان حتى الوزير المتجبر زير النساء..

والفيلم يدور حول قصة واقعية معروفة، أبطالها أشهر من أبطال الفيلم، فالغانية غير المصرية الخائنة وضابط الشرطة المرموق القواد والقاضى

المرتشى الظالم والوزير المعهود إليه بالدفاع عن أرض الوطن الذى لا يهتم إلا بالدفاع عن نزواته وعشيقته، قد عزلوا وفصلوا جميعا من مناصبهم الرفيعة ودخل بعضهم السجن وانتحر البعض الآخر أدبيا ومعنويا، لترفرف راية الحق والعدل والحرية مرة أخرى بفضل الثلاثى الذى إذا تكاتف وتضامن ساد الأمن والأمان بحق وليس بالشعارات، ونعنى الصحافة الحرة والشرطة الأمينة والمواطن الشريف.. صحيح أن السيناريو الذى كتبه بسيونى عثمان قد استهلك وقتا طويلا لكى يعود إلى الموضوع الأساسى الذى بدأه بمشهد من مشاهد الذروة والماسترسين، كما بالغ فى المشاهد الختامية سواء عند مواجهة المواطن الأعزل الشجاع للوزير فى عرينه المحصن أو عند كشف ضابط الشرطة الهمام للوزير أمام جمهور قاعة المؤتمرات بطريقة ساخرة ومريرة، ولكن السيناريو باختياره هذا الموضوع وبانتصاره للقيم السامية والمبادئ العظيمة محافظا على جوهر القضية وهدف الرسالة. أمسك بالتوازن المفروض والطبيعى بين الواقع والرمز، وإن همش دور المرأة اللعوب بينما هى شخصية محورية فى الموضوع واقعاً ورمزاً..

وصحيح أن الإخراج الذى نفذه عادل الأعصر بالغ هو الآخر فى مشاهد المطاردات على الطريقة الأمريكية بحرفية عالية سواء فى الشوارع أو فى المستشفى أو فى الجراج تحت الأرض، إلا أنه قدم صورة واقعية للشوارع حيث تسكع الشباب الضائع ومعاكساتهم المستفذة للنساء، وأقسام الشرطة بما فيها ومن فيها والمستشفى والمشرحة والمدرسة بما يحدث فيها من عاليها إلى واطيها، فى مقابل الريف برحابته وبراحه وطهره ونقائه، فضلا عن فاصل الرقصة المبتكرة، وأسهم فى إظهار الوجوه الجديدة من النساء (منال عفيفى وسهير رجب) بصورة أفضل من الحقيقة شكلا ومضموناً، فأوصل الأولى إلى الفوز بجائزة أفضل ممثلة مساعدة فى مسابقة البانوراما المصرية ووصل ببطله نور الشريف ومساعده محمد التاجى إلى الفوز بجائزتى أفضل ممثل أول وأفضل ممثل مساعد فى المسابقة الدولية لمهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى هذا العام..

أما مونتاج عنايات السايس وتصوير سمير فرج وموسيقى ياسر عبد الرحمن وديكور محمد المعتصم، فلم تؤد - رغم تميزها كعناصر أساسية مساعدة - دورها على الوجه الأكمل والأجمل، فى هذا الفيلم الذى يحل المعادلة الصعبة والمزمنة، معادلة الجمع بين الفن والفكر من خلال رسالة الفن وقضايا الفكر!

**و.. كلمة**

**لا تكن عبدًا لنزواتك وشهواتك، كن سيدًا لها!**

**٦ - ١٠ - ١٩٩٧**

# عدوى التكرار.. من التليفزيون إلى السينما !

**بعد** أن تفشت ظاهرة تكرار المشتركين فى مسلسلات رمضان التليفزيونية انتقلت العدوى إلى أفلام العيد، ففى فيلمى «٤٨ ساعة فى إسرائيل» و«رسالة إلى الوالى» نلاحظ أن المخرج واحد هو نادر جلال وكاتب السيناريو واحد هو بسيونى عثمان ومدير التصوير واحد هو سمير فرج.. وهى ظاهرة ترتبط دائماً بما يسمى بـ «التقليعة» أو «الموضة» التى تتمسك بمن يحقق نجاحاً ما دون استشعار لإمكانية استمرار هذا النجاح، وأكبر دليل على ذلك أن الكثيرين تصوروا أن شعبية فيلم مثل «إسماعيلية رايح جاى» ترجع إلى الممثل الجديد محمد هنيدى وحده، فانهال المنتجون عليه وراهنوا اعتقاداً منهم أنه فارس السباق المضمون الفوز، والحقيقة أنه لم يكن وحده السبب فى تحول هذا الفيلم العادى البسيط إلى ظاهرة مجهولة الأسباب والهوية وبالتالى لا يمكن الاعتماد عليه فى نجاح فيلم آخر كنجم ساطع أو نجم للنجوم كما يريدون له، ففارق كبير بين من يضحكنا ومن نضحك منه!

ونتناول أولاً فيلم: «٤٨ ساعة فى إسرائيل» فنصطدم بداية بمواصلة لصق هذا اللقب العجيب «نجمة الجماهير» فمن الذى أطلقه وليس له أو غيره حق إطلاق مثل هذه الألقاب؟! ومع هذا قدمت نادية الجندى كل ما لديها وهو ما تقدمه فى كل أفلامها دون زيادة أو نقصان، الرقص والغناء والإغراء والعنف أيضاً.. أما قصة جابر عبد السلام وبالتالى سيناريو بسيونى عثمان رغم الحبكة المعتمدة على المصادفات الغريبة والمفاجآت الخيالية والمتاهات القدرية

والمبالغات الشديدة والغموض المتعمد، فقد أبعدانا تماما عن المخابرات المصرية أو المخابرات الإسرائيلية، بعد أن فقات الأحداث ما كان يمكن أن يحدث بين المخابرات الأمريكية والمخابرات السوفيتية فى قمة أيام الحرب الباردة والحرب الساخنة على حد سواء.. ومن هنا فقد الفيلم مصداقيته خاصة بعد أن تدخل المخرج نادر جلال بإضافة لزماته المعهودة من حركات عنيفة ومطاردات مثيرة ومشاهد تعذيب بشعة، إما مجرداً شخصياته من الطبيعة الإنسانية أو مضفياً عليها صفات إنسانية فوق العادة.. وقد ساعد التصوير ـ سمير فرج ـ رغم تقنياته الفنية العالية واختياره الموفق للأماكن الخارجية الرائعة وتكوينه البديع للكادرات الداخلية وتنويعه المعبر للقطات المتوسطة والكبيرة منفذاً أميناً لرؤية المخرج، على غرابة المواقف وغرابة الأحداث.. وساعد عليهما أكثر مونتاج صلاح عبد الرازق بنقلاته السريعة وتقطيعاته الحادة وعدم تشبع المواقف والحوارات.. وكذلك بالنسبة للجو الغربى الذى أشاعته موسيقى جمال سلامة بعيداً عن الجو الإفريقى حيث تقع أرض مصر والجو الآسيوى حيث تقع الأرض المحتلة أو إسرائيل حتى عندما استبدلت بالأرض اليونانية..

وكما قدمت نادية الجندى كل ما عندها قدم محمد مختار ما عنده محافظاً على مستوى أدواره السابقة وأدائه الثابت.. أما فاروق الفيشاوى فقد قبل دوراً ثانويا أدى إلى انحصاره فى حدود الدور الثانوى غير النمطى الذى لا يسمح بإبداع أو تفوق.. وأما السيد راضى فقد انزلق من منطلق إدانة الموساد إلى دوامة من البشاعة والفظاعة والتقزز والتوحش فجانبه الإقناع حتى وهو يتجنب التجاوب، وفعل مثله يوسف فوزى ولكن بحدة أقل.. وتهيأ محمد رياض لبطولة الفيلم لولا قصر دوره أو بتره لإتاحة الفرصة كاملة أمام البطلة المطلقة وحدها، ولا ندرى هل كان سيحافظ على مستوى الأداء فى المساحة الصغيرة

التى خصصت له أم كان المستوى سيتذبذب لو طال وامتد حتى النهاية؟ وما يقال عنه يقال أيضاً عن روجينا!

**و. كلمة**

**النهايات السعيدة المطلقة فى السينما المصرية عادة ما تكون مفتعلة وغير مقنعة، وكثيرًا ما تؤدى إلى نتائج عكسية..**

**١٨ - ٢ - ١٩٩٨**

# الوالى.. يخسر الرهان ؟

**الشاهد** الطيب عادل إمام نجح بتفوق فى «شاهد ما شفش حاجة»، ونجح الزعيم البديل عادل إمام فى «الزعيم» بدرجة أقل، مروراً بالإرهابى رغم أنفه فى «الإرهاب والكباب» والإرهابى المتورط فى «الإرهابى» والمحولجى الشريف فى «المنسى» والضابط الثورى فى «النوم فى العسل».. ولكن الحرفوش عادل إمام بمغامرته غير المحسوبة فى «رسالة إلى الوالى» قد خسر الرهان.. كيف ولماذا؟!

اعتاد جمهور عادل إمام أن يرى نفسه فيه لأنه يحقق أحلامه وينتشله من الفقر ويأخذ بثأره من الطغاة وينتصر له على الطبقات الأخرى ويرتفع به إلى أعلى المناصب والمكاسب، فهو الولد الغلبان الذى يقوى ويثرى، وهو الولد الشقى الذى يشاغب ويلعب مع الكبار، وهو الولد الضعيف جسمانياً ومع هذا يضرب الأقوياء، وهو الولد غير الوجيه ومع هذا يوقع فى غرامه أجمل الجميلات، شجاع كريم طيب بسيط، يفجر الكوميديا ويتقمص المأساة، يستجيب لنبض الناس ويعرف حدود نقد السلطة ثم يوازن بين الطرفين رغم التناقض بينهما..

أما عندما أراد أن يلعب لحسابه ولمزاجه مقتحماً مغارة الخرافة ومجاهل الأسطورة ومتاهة الفانتازيا غير ملتفت لاهتمامات الناس وهمومهم ومشكلاتهم وقضاياهم وغير مبال باختيار الدور المناسب لمرحلة العمر التى يقف على

أبوابها، فقد مصداقيته واقتناع جمهوره بما يقدمه، ومن هنا تحفظ النقاد وعدم إقبال الجمهور.

فى «رسالة إلى الوالى» يقفز من التاريخ إلى الزمن المعاصر فيما يشبه المعجزة، ولكنها ليست معجزة أهل الكهف الدينية الفريدة، يحاول أن ينقذ شعبه بتسليم رسالة هذا الشعب إلى والى البلاد، فإذا به يصطدم بواقع مغاير، وهو واقع يحتاج هو الآخر إلى رسالة مماثلة، ولكنه يفقد رسالته فى الطريق إلى الحاكم الجديد، لأنه لم يحاول مخافة المآزق والنتائج، ولهذا يستسلم للعودة إلى الماضى بعد كشف متناقضات الزمن الحالى جنبا إلى جنب ـ المنقبات والعاريات، الفقر والثراء، العشش والأبراج، الكارو والمرسيدس، اللصوص والشرفاء، المعذبون والرحماء، وبعد مغامرات نسائية وبطولية وفروسية وكوميدية غير مناسبة. فقد وقع كاتب القصة والسيناريو بسام إسماعيل رغم محاولات بسيونى عثمان لتعديل السيناريو إلى الأفضل فى مناطق اللامعقول وسط الأحداث الواقعية، إذ كيف تشذ الإخصائية الاجتماعية عن الجميع وتصدق الفارس القديم الميت المبعوث من الماضى وتتعاطف معه وتعرض نفسها للمهالك وأسرتها للمخاطر ثم تحبه وتتبادل معه القبلات وتتعلق به حتى بعد اكتشاف الحقيقة والاقتناع بضرورة عودته إلى الماضى؟! وكيف يركز رجال الشرطة والطب النفسى على الفارس وحده بالتحقيق والتعذيب والمطاردة دون الجواسيس الثلاثة المتابعين له؟! ومع هذا يبقى مشهد الفارس وهو يبلغ الوالى محمد على فى متحفه رسالة أهل رشيد وهى نفسها رسالة أهل مصر اليوم ثم يكتشف أنه تمثال أو صنم فيحطمه يائسا، هو «ماسترسين» الفيلم كله ومغزاه الحقيقى.. ولقد تفوق نادر جلال فى إخراجه لمشاهد قلعة رشيد وصحرائها ومغاراتها أكثر من مشاهد قلعة القاهرة ومستشفاها وشوارعها، ووفق أنسى أبو سيف فى ديكور المتحف الذى بدأ قديما أكثر من ديكور بيت حرفوش الذى بدا جديدا، ولم تستطع موسيقى مودى الإمام أن تفرق بين التعبير عن جو الأسطورة والجو الواقعى وبين جو رشيد بزمانها القديم وجو القاهرة بزمانها الحديث واضطر مونتاج عادل منير إلى القطع الحاد للانتقال من الماضى إلى

الحاضر عبر رحلة الفارس العجيبة، وبينما أبدع سمير فرج فى لقطات الأرض والسماء والمبانى والأشياء أضر بهيئة عادل إمام ويسرا وسعيد عبد الغنى إلا فيما ندر من لقطات، فقد بدت وجوههم وأجسامهم ممتلئة وبدت عيونهم وملامحهم مجهدة.. ولأن أفيش الفيلم لم يهتم بكتابة أسماء الممثلين فيما عدا البطل والبطلة، حق لنا ألا نهتم بهم أيضاً!

**و.. كلمة**

**لعل الفوز بكأس إفريقيا الرياضية يكون فاتحة للفوز بالأوسكار والدب الفضى والسعفة الذهبية وكل جوائز السينما العالمية!**

**٤ - ٣ - ١٩٩٨**

## ثقوب فى دانتيلا حمراء!

**ضابط** شرطة يتزوج من امرأتين فى وقت واحد، إحداهما مغنية فى كباريه والأخرى محامية من عائلة ثرية كل منهما تحاول أن تضحى بحبها من أجل الصداقة. بينما يتمسك هو بهما معا.. تتزوج المحامية من دبلوماسى وتعيش معه خارج البلاد لفترة ولكنها لا تستطيع الاستمرار فتعود إلى الضابط متحدية صديقتها، فتدخل معها فى صراع غير كريم ومنافسة غير شريفة ومقالب غير مسئولة تكاد تطيح بوظيفة الضابط ومكانته نتيجة إهماله لمهامه والتفرغ للمرأتين.. وعندما تحمل منه إحداهما وتنجب تقرر الزوجتان الانفصال عن الرجل والحياة معا مفضلتين الصداقة على الحب والزواج!

هذه هى قصة هالة سرحان الخالية من أى منطق اجتماعى أو درامى، تناوب عليها ثلاثة من كتاب السيناريو لكل منهم رؤيته المتباينة عن الرؤى الأخرى، ومن هنا جاء تشتت الأفكار وتعارض المواقف وانفصام الشخصيات وتناقض الأحداث، فضلاً عن الإطار الواقعى الذى أحاط بقالب غير واقعى مما زاد من تعدد الأساليب الفنية سواء فى الكتابة أو الإخراج أو الأداء.. فكيف يرتبط ضابط محترم بامرأة ليل بدلاً من أن يحرر لها محضر تحر بعد أن اعترفت له بانتقالها من السيرك إلى الكباريه إلى موائد الزبائن وبيوتهم إلى أقسام الشرطة؟ وكيف ترتبط محامية ثرية برجل تعلم أنه على علاقة بامرأة سيئة السمعة؟ وكيف تعود وتستمر صداقة قوية بين امرأتين مختلفتين تماما فى كل شىء لمجرد أنهما كانتا زميلتين فى الدراسة الابتدائية؟ أما اشتراك

ثلاثة فى كتابة سيناريو واحد فلا مبرر له هنا غير أن الأول كتب والثانى أضاف وحذف والثالث راجع، ذلك أنه فى حالة اشتراك المخرج مع الكاتب إنما يكون من أجل الاتفاق على التوجهات الفكرية والنواحى الفنية للتوفيق بينهما أو تخصيص كاتب للدراما وآخر للمعارك وثالث للتاريخ ورابع للدين وهكذا.. وهكذا نقع فى حيرة بين مصطفى محرم ورفيق الصبان وإيناس الدغيدى فمن منهم الذى كتب مشاهد المقالب الخيالية المفتعلة التى ينطبق عليها الفارص أكثر من الكوميديا، ومن الذى كتب مشاهد الفانتازيا البلهاء متصوراً أنها نوع من الواقعية الجديدة، ومن كتب مشاهد الجنس الفاضح التى لا تستهدف غير الادعاء بالجرأة وحرية التعبير وصدق التصوير دون مبرر درامى أو فنى على الإطلاق؟ وهكذا أيضا يتعرض الفيلم كله لتخبط الأساليب وفقدان الروح رغم التكنيك رفيع المستوى الذى قدمته المخرجة بموهبة متميزة وحرفية عالية بمساعدة تصوير ماهر راضى الأخاذ وإضاءته المبهرة سواء فى الأبيض والأسود أو الألوان وسواء فى ظلام الملهى الليلى أو بين ثلوج كندا تعبيرا عن دفء المشاعر وبرودها.. وبقدر ما تنجح موسيقى سامى نصير فى التعبير عن عدد من المواقف تخفق فى التعبير عن عدد من المواقف الأخرى وبقدر ما وفق مونتاج سلوى بكير فى مجاراة حركة الكاميرا فى المشاهد الساخنة لم يوفق فى المشاهد ذات الإيقاع البطىء والرتيب.. وتدور مباراة حامية تفرض على أداء الرجل والمرأتين أما محمود حميدة فيكرر نفسه بعد دوره فى فيلم «رغبة متوحشة» دور الرجل الذى تتحرك أحاسيسه الجنسية أمام النساء كل النساء مع فارق متباين بين المجرم خريج السجون الانتهازى فى الفيلم السابق والضابط المحافظ على الأمن والقيم الحائر بين امرأتين بأداء حائر هو الآخر بين جدية منصبه وهزلية علاقاته وممارساته وأما إلهام شاهين فقد لجأت إلى التعبير عن المشاعر الداخلية بملامح الوجه وبريق العينين ولغة الدموع وإن هرب منها عمق التعبير وهى تجارى منافستها فى إغراء الرجل وتدبير المقالب والمكائد، بينما لجأت يسرا إلى التعبير الخارجى بالجسد رقصاً وغناء وحركة بشكل فوضوى ولغة سوقية بما يتفق وطبيعة الشخصية البوهيمية

وهو دور يتميز بالسهولة وإتاحة الفرصة للانطلاق بلا حدود ومن هنا فإن «رجل وامــرأتان» هو العنوان الذى ينطبق على هذا الفــيلم بلا خــداع ولا حساسيات بدلا من «دانتيلا» التى فقدت براءتها وبياضها الناصع فاكتست بالأحمر القانى وامتلأت بالثقوب!!!

**و.. كلمة**

**فيلم «تايتانيك» عودة إلى الرومانسية - وإن جاءت مأساوية مفجعة - تنبأنا بها منذ فترة، ولسوف تعود إلى السينما المصرية أيضاً.**

**١٥ - ٤ - ١٩٩٨**

# مع مرتبة الشرف ولكن !

أن يتصدى الفنان هشام عبد الحميد للإنتاج السينمائى فى وقت عز فيه الإنتاج وأصبح من المغامرات غير المحسوبة والاستثمارات الخاسرة فى أغلب الأحيان، شىء يحسب له بكل تأكيد ولو كان أحد الدوافع قيامه بالبطولة المطلقة.. ولكن ما يحسب عليه هو اختياره للموضوع الذى يبدأ به فيحدد توجهه واتجاهه ويكشف عن مساره ومسيرته.. فالموضوع الذى تناوله كاتب السيناريو مدحت السباعى. وهو المخرج فى الوقت نفسه ـ يتخذ من الواقع أرضاً ـ ولكن رخوة ـ لإدارة الصراع بين أنماط متباينة من البشر كلها تسلك طريق الشر حتى ولو كان بدافع الخير، ومع هذا فإن الواقع يهتز بفعل المبالغات والمصادفات والافتراضات.. فمن هذه المرأة فى مجتمعنا التى تتخفى فى زى الإرهابيين وتسطو وحدها على بنك كبير تسرق أمواله وتقلد تماما صوت الرجال ثم تهرب وسط الحصار الأمنى المشدد مورطة معها مجرم خزائن كان ينوى التوبة، وتنشأ بينهما قصة حب وقد عرف أنها غامرت بالسرقة من أجل إنقاذ ابنتها المريضة التى تحتاج عمليتها الجراحية إلى المال، وكأن كل العمليات لا تجرى إلا فى المستشفيات الاستثمارية.. ويقعان فى قبضة إرهابيين حقيقيين ويكتشفان أنهم يخططون لنسف أوتوبيس مدرسة بما فيه من أطفال فيقومان بمغامرات لا حد لها لإنقاذ الأبرياء تحت رعاية الشرطة، ومع هذا يقبض عليهما ويقدمان للمحاكمة وينالا حكماً مخففاً.. هذا

فضلا عن أحداث كثيرة أخرى يظهر فيها المجرم بطلا مغواراً يضرب ويقتل على طريقة «شجيع السيما»..

لقد كان الإخراج أفضل من القصة والسيناريو، ومع هذا لم يستطع أن يقنعنا بأى شىء، لا بجرأة المرأة وتصديها لرجال الشرطة ورجال العصابات، ولا بقوة الرجل وتغلبه على المجرمين والإرهابيين، ولا بموقف الصديق الغادر ومنطقه الغريب فى إبلاغ الشرطة بمكان اختفاء صديقه ما دام أنه ينوى قتله بالسم والاستيلاء على النقود، ولا بمحاولات المرأة والرجل إنقاذ الأطفال وقيادة الأوتوبيس بينما رجال الشرطة لا يقومون بدورهم الطبيعى، ولا بانقلاب الأوتوبيس دون مبرر ونجاة المرأة والرجل بشكل غير طبيعى، ولا بالمحاكمة التى تمت، هذا فضلا عن أشياء كثيرة أخرى.. ولقد كان تصوير سمير بهزان مطابقا لرؤية المخرج من حيث التعبير عن الجو العام بجو التآمر والخيانة وكذلك جو البطولة والإقدام.. والتزم مونتاج صلاح عبد الرازق بحالات الحركة السريعة ولحظات السكون الرتيبة ولعله اختار أفضل المشاهد لضبط إيقاع الفيلم.. وجاءت موسيقى يحيى خليل معبرة فى بعض المناطق وغير معبرة فى مناطق أخرى رغم فرصة وجود تنوع فى الحالة النفسية للشخصيات المتأرجحة بين العنف والتضحية والانتقام والحب والشر والخير.

أما هشام عبد الحميد فيؤكد بدوره أن تركيبة نجم السينما المصرية واحدة وأن أى ممثل قادر على تقمصها وتمثيلها وأدائها وإن تفاوتت المستويات، فقد نجح فى الضرب والجرى والحب والإنقاذ وقيادة أوتوبيس الموت وقتل الإرهابى وحماية حبيبته، خاصة أنه يتمتع بالوسامة وجهاً وقامة وصوتاً.. وأما رغدة فبرغم جمالها الخارجى إلا أنها أدت شخصية المرأة «المجدع المسترجلة» القادرة على حماية نفسها وأنوثتها أفضل من أداء شخصية المرأة المحبة الهادئة الساكنة المستسلمة، بينما تبدو باهتة ملامح الإغراء وحركاته وتعبيراته رغما

عنهـا.. ولا نسـتريح لأداء سـعيـد صـالح فـى أدوار الشر ولا نقـتنع بـه، فـحسـه الإنسـانى الداخلى يسيطر على تعبـيراتـه الخارجيـة ويتـغلب على مـحـاولاتـه المضادة لتغيير ملامح وجهه ونبرات صوته.

**و.. كلمة**

**حتى الحس الشعبى قد يخطئ وقد يخدع وقد يضلل ولكنه فى لحظة عفوية ملهمة يدعمها تراث حضارى بقدر عمقه أو حداثته، يصدق ويفطن ويصيب.. وهكذا النقد!**

**٢٩ ـ ٤ ـ ١٩٩٨**

# البطل بلا بطولة لماذا؟!

**إذا** كانت جماهيرية فيلم «إسماعيلية رايح جاى» ترجع إلى محمد هنيدى حقا، فلماذا لم يحقق فيلم «البطل» الجماهيرية نفسها، رغم وجود أحمد زكى وتواجد مصطفى قمر؟! وإذا كان نجاح فيلم «يا دنيا يا غرامى» يرجع إلى مخرجه مجدى أحمد على وحده، فلماذا لم ينجح فيلم «البطل» بالقدر نفسه وهو أيضا من إخراجه؟!

السينما عمل جماعى تقنى وفنى واقتصادى وليست نجما أو نجمة وليست كاتبا أو مخرجا وليست مصورا أو مونتيرا فحسب، والسينما ظروف ومناخ وجمهور وحركة نقدية. والفيلم قد ينجح فى زمن ولا ينجح فى زمن آخر، وهكذا النجم والكاتب والمخرج.. والجمهور الذى يبحث عن بطل أو فاتنة أو مضحك، يقع على كل منهم ويدفعه ويتمسك به، لأنه يراهن عليهم ولا يريد أن يخسر الرهان، إلا إذا خذلوه تماما ووجد البدائل.. أما النقد فلا علاقة له بكل ذلك، فالمفروض أن يكون محصنا ضد العدوى والانقياد والاستسلام والتسليم والمزاج الشخصى، لأنه مقيد بقوانين وضعية وأحكام موضوعية ولا حرية له إلا فى تطبيق روح القانون.

فماذا فعل طاقم فيلم «البطل»؟ أراد أن يستثمر نجاح فيلم «إسماعيلية رايح جاى» المعتمد أصلا على تركيبة وتوليفة معظم أفلام عبد الحليم حافظ بالتحديد، المطرب الفقير وصديقه المضحك وبينهما المشاغب والبنت الأمورة، ثم تتحقق له الشهرة التى تجلب الثراء ليعم على أهل البيت وأهل الحارة، وهكذا

استبدل محمد فؤاد بمصطفى قمر وخالد النبوى بأحمد زكى ويظل محمد هنيدى كما هو للاعتقاد السائد بأنه أصبح الورقة الرابحة، إلا أن البطل فى الفيلم الأول كان المطرب بينما تحول فى الفيلم الثانى إلى ملاكم. ووجد مخرج «البطل» فرصته فى التغيير النوعى لشخصياته، فهو يتناول الأصدقاء الثلاثة بعد أن تناول فى «يا دنيا يا غرامى» الصديقات الثلاث. ومع هذا فإن التكرار والتقليد لا يفيدان دائماً، فالإنسان يتكون من أجزاء ولكن تلك الأجزاء لا يمكن أن تصنع إنساناً!

إن المقارنة بين هذه الأفلام الثلاثة تفرض نفسها بقوة لوجود عناصر كثيرة مشتركة، أما العنصر غير المشترك فيتمثل فى وحدة الموضوع، فهو فى «إسماعيلية، منصب على المطرب الذى يدور الجميع فى فلكه، هو المحرك وهو الخلاص، وفى «دنيا يا غرامى» يتوزع الحدث على الصديقات الثلاث بين الإحباط والخضوع والفداء، وفى «البطل» يحاول كل من الأصدقاء الثلاثة أن يكون فاعلا لا مفعولا به، ينتصر الأول فى حلبة الملاكمة عوضا عن هزيمته فى مجال الحب، ويشترك الثانى فى مقاومة الاحتلال بدلا من مغازلة النساء، ويرحل الثالث ليكسب من فنه ويعود ليستقل عن سطوة أبيه وصعلكته.

أحمد زكى لم يكن فى أحسن حالاته لتكرار دور الملاكم الذى استنفد من قبل إبداعه فى أدائه. محمد هنيدى اعتمد على النكات والقفشات التى تضحك لذاتها حتى ولو كان أصحابها هم رواد التراجيديا جورج أبيض ويوسف وهبى وأمينة رزق أو أى شخص آخر، رغم اختلاف طريقة الإلقاء، حتى أن نوعية من الجمهور كانت تضحك فى مشاهده المأساوية والإنسانية التى تحتاج إلى تأثر وبكاء، مما يدل على أن هذه النوعية تضحك منه ولا تضحك له. مصطفى قمر وجه سينمائى ولكنه خال من التعبير يبحث عن همزة الوصل والوصال مع جمهور السينما والتى قد يجدها فى وصلاته الغنائية بسهولة. أما الوجوه الجديدة فلا فرق بينها جميعا رجالا ونساء، ويبدو أن كل الوجوه قابلة للتمثيل فى السينما الجديدة، المهم من يستطيع أن يترك بصمة ويصعد مع تصاعد الأدوار. وأما المخرج مجدى أحمد على فلعلنا نختلق له الأعذار فى

قبوله وإقباله على مثل هذا العمل نظرا لصمته الاضطرارى الطويل بعد عمله الأول الناجح. وتبقى ملاحظة تأخر إبداؤها طويلا بعد أن تفاقمت وهى سوء تسجيل الصوت وإذاعته وبالتالى صعوبة الاستماع إليه والتقاطه!

**و.. كلمة**

**يحتاج إلى النقد ولكنه يضيق به،**
**ينتظر المديح ويستنكر المآخذ. إنه**
**الفنان ذلك المدلل فى مواجهة**
**الناقد ذلك الشهيد!**

**٦ ـ ٥ ـ ١٩٩٨**

# ساعة الانتقام والضرب فى الميت حرام!

**على** الرغم من أن فيلم «ساعة الانتقام» يضع نفسه خارج دائرة النقد فإنه ليس أكثر سوءاً من أفلام كثيرة أخرى قدمتها السينما المصرية على امتداد تاريخها سواء خرجت هذه الأفلام من معطف «الكونت دى مونت كريستو» أو من تحت قبعة أبطال الكاراتيه والجودو والتايكوندو والملاكمة ومصارعة المحترفين، وسواء قام بدور «شجيع السيما» أنور وجدى وفريد شوقى وأحمد رمزى أو محمود ياسين ونور الشريف وعادل إمام بل أن الشحات مبروك ومثله يوسف منصور بحكم التكوين الجسمانى والاحتراف الرياضى أكثر ملاءمة لمثل هذه الأدوار وأكثر إقناعا أما مسألة التمثيل فإن «كله بيمثل» ولا فرق بين زيد وعبيد، أما القبول فهو من عند الله سبحانه وتعالى يمنحه لمن يشاء ويمنعه عمن يشاء وهو على كل شىء قدير!

من هنا فإن حكمة «الضرب فى الميت حرام» تنطبق على هذا الفيلم «ساعة الانتقام» وإلى هنا كان يمكن أن ينتهى المقال، ولكن بعض الإيجابيات التى ظهرت فى الفيلم تسترعى الانتباه وتستدعى ـ وهذا حقها ـ الالتفات والتنويه فكاتب السيناريو خليل الزهار يتمتع بالحس السينمائى ويمتلك ناصية الحوار وإن ظل فى حاجة إلى فكر يدعمه وجهد يحميه من الانزلاق فى السطحية والاعتماد على المصادفات واللجوء إلى الحيل القديمة وإطلاق القفشات المعادة والإفيهات المكررة فاليأس من الأمن والقانون والعدالة الذى يجعل من الشريف

مجرماً ويدفع صاحب الحق إلى الانتقام بنفسه، واستهتار الأثرياء بأرواح وأعراض البسطاء واندفاع الضحايا الفقراء إلى مستنقع الرذيلة رغم حسهم الإنسانى المرهف كلها أفكار مستهلكة وقضايا مستنفدة واصطياد المذنبين تباعا والقضاء عليهم بالمس الكهربائى والشنق فوق الثلج والضرب حتى الموت كلها طرق معروفة وحيل مألوفة.. والمخرج أحمد السبعاوى يتمتع بإجادة تحريك الكاميرا وحسن إدارة المشاجرات والمشاحنات والتحرشات وإن ظل ينقصه الحس الدرامى والحبكة الفنية والحنكة الفلسفية فالجنس فى بيوت الهوى والرجل المخنث الذى يقبض من عرق الساقطات بما فيهن زوجته والضرب «عمال على بطال» والكوميديا المفتعلة لم تعد هى مواصفات الفيلم الناجح، فكل شيء قد قدم ولا يبقى إلا أسلوب العرض والتناول.. والمصور رضا السيد حاول أن يميز بين النور والظلام فى مشاهد البهجة على قلتها ومشاهد العنف على كثرتها وإن كان عليه أن يميز أيضاً بين بهجة البراءة وبهجة الجنس.. والمونتير طلعت فيظى حاول أن يوازن بين الإيقاعين الهادئ واللاهث فى لحظات التفكير والتدبير والتأنى ومواقف التحرك والتصرف والفعل وإن كان عليه أن يوازن أيضا بين حركة العنف والعنف المضاد.. والموسيقى جمال سلامة حاول أن يواكب الحالات النفسية المتنوعة والمتغيرة بالرتابة والتتابع وإن كان عليه أن يفرق بين الفعل ورد الفعل داخل النفس وخارجها.. والممثلون الشحات مبروك ونهلة سلامة وميمى جمال وفؤاد خليل تأرجح أداء كل منهم بين الإجادة والنمطية، الأول عاش دوره مواطناً مكافحاً وقنوعاً وصبوراً ثم تحول إلى منتقم جبار بالحق بعد يأس طاحن ولكنه كان تقليديا فى مشاهد الضرب والعنف، والثانية أدت دور المعتدى عليها طيبة القلب فى أعماقها أفضل مما أدت دور المرأة الضائعة المغرية، والثالثة تحتفظ بحيوية فائقة غير متفجرة فى مثل هذا الدور الذى يكتفى بالتوجيه والإدارة، والرابع أصبح أداؤه رتيباً ومملا على وتيرة واحدة لا تتغير ولا تتلون بحسب تغير

الأدوار وتنوع ألوانها حتى أن مشاهده فى أى فيلم يمكن أن توضع فى أى فيلم أو تحذف من أى فيلم دون أى تأثير أو تقصير على الأحداث والشخصيات!

**و .. كلمة**

**إننا نعترض على هذا الأسلوب الجارح لجموع المثقفين المتمثل فى شغل الشخص الواحد لأكثر من منصب وأكثر من مسئولية بينما يوجد كثيرون جديرون بشغل هذه المناصب وتحمل هذه المسئوليات!**

**١٣ ـ ٥ ـ ١٩٩٨**

# التعذيب باسم الفانتازيا !

لا بأس من الاطلاع على الإبداع العالمى واستيعابه والإفادة منه، ولكن نقله كما هو أو بالتحايل دون ذكر المصدر، يعد تصرفاً غير مسئول وغير لائق، يعيدنا إلى عصر أبى السعود الأبيارى وبديع خيرى اللذين قام إنتاجهما كله على الاقتباس والتمصير فى وقت لم يكن قد ظهر فيه المؤلف المصرى بقوة ولا بكثرة مثل الآن.. ورأفت الميهى سيناريست قبل أن يصبح مخرجاً أيضاً، وكانت له أعمال جيدة حقاً، إلا أن اتجاهه فجأة إلى الإخراج من ناحية وابتلاءه من حيث لا يدرى بداء الفانتازيا من ناحية أخرى ولجوءه بلا مبرر إلى الاقتباس والتمصير من ناحية أخيرة، يعد بشكل أو بأخر هبوطا غير اضطرارى بل وإرادى فى مسيرته السينمائية..!

أخر محطات الهبوط أحدث أفلامه كتابة وإخراجاً وإنتاجاً «ست الستات» وفكرته الأساسية مقتبسة عن مسرحية المصرى اللبنانى جورج شحادة «مهاجر بريسبان» التى اقتبسها من قبل وحيد حامد دون ذكر المصدر للإذاعة «الرجل الذى عاد» والتليفزيون «قرص الشمس الأحمر» والسينما «بنات إبليس».. والفكرة هى جوهر أى عمل إبداعى رغم اختلاف المعالجات.. فالمهاجر الذى يعود إلى قريته بحثاً عن ابنه الوحيد، فيصل إلى قرية أخرى تنقلب رأساً على عقب بسبب موته وثروته، هو نفسه «ماجد المصرى» العائد من السعودية بحثا عن أقارب وهميين فيدخل إلى وكر للدعارة ويقع فى براثن شخصيات مزيفة مستغلة تبدد ثروته إلى أن يكتشف خطأ فى العنوان.. أما تصوره بأن ست

الستات القوادة (ماجدة الخطيب) فاعلة خير من سيدات المجتمع الراقى وأن ساقطاتها وزبائنها يقضون وقتا للمرح، فهو نفسه تصور دون كيشوت سرفنتيس عندما دخل إلى الحانة واعتقد أنه قصر الملك وأن الخادمة دولسينا هى أميرة الأميرات.. ومع هذا فقد جاء الوكر غريباً وعجيباً وشخصياته فاسدة ومصرة على الفساد فيما عدا ست الستات (ليلى علوى) ولكن الوكر بمن فيه لاينتمى إلى الواقع ولا إلى الخيال أو الفانتازيا، والعائد بفكره ومشاعره وثروته لا يصدر عن عقل ولا عن بلاهة ولاحتى عن مزيج بينهما، فهو أحياناً أبله بلا مبرر.. والتيمة الوحيدة التى كان يمكن بلورتها وتأكيدها وتجسيدها ـ ليس بالقول والتكرار ولكن بالفعل والأحداث ـ هى ظاهرة تشتت أعضاء الأسرة الواحدة فى أرجاء الوطن العربى والعمل على جمع الشتات فى الأرض الأم، وكأننا يهود العالم الجدد المتطلعون إلى أرض الميعاد.. وبقدر ما عذبنا السيناريو بنية واضحة باسم الفانتازيا، عذبنا الإخراج بإيقاعه البطىء الممل باسم السينما الجديدة التى لا نفهمها ولا يفهمها غير أصحابها والحقيقة أنهم يتصورون أو يدعون أنهم يفهمونها.. ونتوقف عند كلمة «كوميديا» المكتوبة على أفيشات وتيترات الفيلم لنبحث عن الكوميديا فى الفيلم دون جدوى، فلا مواقف كوميدية ولا شخصيات كوميدية ولا عبارات كوميدية، حتى النكات.. وهى ليست كوميديا.. لم تكن تضحك ولا تدعو حتى للبكاء لنقول إنها الكوميديا السوداء أو الفانتازيا.. كما نتوقف عند النجمة (ليلى علوى) التى دأبت فى الفترة الأخيرة على قبول أدوار أقل من حجمها الفنى بدعوى حب الفن أو مجاملة لبعض المخرجين والمنتجين والفنانين وهو اتجاه يضر بها وتوجه يقلل من شأنها، وعليها أن تعيد النظر فى موقفها من السينما وموقف السينما منها.. ونتوقف أخيراً عند الفنان (ماجد المصرى) الذى لم يوضع فى مكانه حتى الآن ولم يعثر على الدور المناسب له، وعليه أن يعيد اكتشاف نفسه وعلى المخرجين أن يعيدوا اكتشافه، فهو طاقة يمكن استغلالها، واستثمارها فى أدوار خاصة.. أما الوجه الجديد (انتصار) فعليها أن تبتعد عن تقليد المونولوجست

ثريا حلمى حتى تكون نفسها وشخصها.. وأما تصوير أيمن أبو المكارم ومونتاج أحمد داود وموسيقى فتحى الخميسى فعناصر فنية وجهت على نحو ما شاهدنا وتابعنا واستمعنا، ولا نقول استمتعنا!

**و.. كلمة**

**الحب ليس صلاة تؤدى ولا خطيئة ترتكب**

٢٦ ـ ٨ ـ ١٩٩٨

# بيتزا.. وأفلام التيك أواى !

لا بأس من الاقتباس إذا أدى إلى فن جميل وناقش قضايا محلية وملحة، أما إذا جاء الاقتباس نتيجة للاستسهال والإفلاس، فهو يتمخض عن «طبخة» لا طعم لها ولا رائحة.. وفى فيلم «بيتزا .. بيتزا» استطاع سيناريو بسيونى عثمان فى الجزء الأول أن يقع على مجموعة من الشباب تعانى من مشكلة المشكلات العصرية وهى البطالة ثم محاولة البحث عن عمل يدوى قطاع خاص من خلال المشروعات الذاتية الصغيرة بعيداً عن الوظائف المكتبية، وتحقيق النجاح والحياة الكريمة.. وكان من الممكن أن يتوقف الفيلم عند هذا الحد بعد أن اجتمع الشباب حول مشروع البيتزا فى منطقة البحر الأحمر الهادئة النائية الجميلة.. ولكن الجزء الثانى من السيناريو جاء بما لا تشتهى السفن، جاء بنموذج ليس فى واقعنا على الإطلاق، فهل فى واقعنا شاب يفاجأ بوالد فتاته الثرى يطلب شبكة ومهرا يصلان إلى مليون جنيه، فيقرر أن يبيع شبابه لمتعة النساء حتى يجمع هذا المبلغ فهل يستطيع؟! والشاب الآخر يحب فتاة لا تحبه لأنها تحب فتى لا يحبها وهكذا على طريقة «دوخينى يا لامونة» فى مجتمع شبابى لم يعد يكترث بمثل هذا الحب الأفلاطونى العتيق، لأنه أصبح عمليا أكثر مما نتصور، فلم نعد نسمع أن فتى أو فتاة انتحرا من أجل الحب على طريقة روميو وجوليت وخلافه.. وأخيراً تلك الجريمة المفتعلة التى تروح ضحيتها امرأة ساقطة ويتورط فيها أحد هؤلاء الشباب..

ولقد استسلم المخرج الجديد مازن الجبلى فى أول أفلامه لهذا السيناريو دون أن يقدم رؤية خاصة ويعمل على تجسيدها وبلورتها فبدا مخرجا تجاريا بلا مفهوم ولا أسلوب.. إلا أن تصوير كمال عبد العزيز المتميز بالإضاءة والكادرات والمساحات العريضة والمناظر الخارجية المفتوحة مستغلا روعة المكان ومستثمرا الأوقات المناسبة وقت الشروق والغروب على حد سواء، كان التصوير، وخاصة فى الغردقة هو البطل الحقيقى فى هذا الفيلم الخالى من الأبطال. كما ساعد مونتاج شريف عزت المزدوج مزجاً وتقطيعاً على الإحساس الدرامى بالمناظر الطبيعية واللقطات الداخلية فى مطعم البيتزا بصفة خاصة.. وجاءت موسيقى حسين الإمام التصويرية وألحانه الخفيفة ونغماته المرحة، معبرة عن كل مرحلة من المراحل التى مر بها شباب البيتزا صعوداً وهبوطاً، فرحاً وحزناً، أملا ويأساً تحمساً وإحباطاً..

ونصل إلى مجموعة الشباب فى هذا الفيلم الشبابى، فيما عدا الفنان القدير السيد راضى، فنجد أنها مقسمة بالتمام والكمال، أربعة من الجنس الناعم وأربعة من الجنس الخشن.. جالا فهمى فى المقدمة، تحاول وتحاول ولكنها لم تستطع حتى الآن أن تخترق الصفوف لتصل إلى المقدمة رغم ما أنتج لها من أفلام أعطتها الفرصة ومنحتها البطولة دون منافسة وعليها أن تبحث عن السبب وأن تجد الحل، وإن كنا نعرف السبب دون الحل.. وفاء عامر تعمل كل ما يمكن عمله بلا حدود ولا قيود، فى الحركات والتعبيرات والملابس، ومع هذا تقف محلك سر دون خطوة إلى الأمام، علها تدرك أن أدوار الإغراء لا تحتاج إلا إلى التمكن الفنى لأنها أصعب الأدوار.. وجيهان فاضل ظهرت وصعدت على يدى المخرج القدير محمد فاضل وتميزت وتألقت على يدى المخرج الفنان خيرى بشارة، وفيما عدا ذلك لم تفعل شيئاً، فهل هى من النوعية التى تحتاج دائماً إلى مخرج خالص ومخلص.؟! جيهان سلامة واعدة تنتظر الفرصة.. أشرف عبد الباقى مشروع نجم وبطل توقف فى منتصف الطريق، فهل ركن إلى هذا الموقع وارتضى به تاركاً المقدمة لآخرين أقل من موهبته؟ حسين الإمام ينطبق عليه قول «حبة فوق وحبة تحت» فلا مستوى ثابت ولا طموح

نحو المقدمة، فهل هو التشتت بين الموسيقى والتمثيل؟! علاء ولى الدين كتب عليه أن يقف وحده وكان المفروض أن يشكل دويتو ناجحا مع فنان آخر فهل يبحث عنه؟ عبد الله الكاتب واعد ينتظر الفرصة.. فيلم «بيتزا.. بيتزا» من الأفلام التى يمكن أن نطلق عليها «تيك أواى».

**و.. كلمة**

**الدخول فى معارك شخصية، أو فى معارك جانبية، عبث.. تكفى المعارك النقدية، فهى الأرفع والأنفع!**

**٢ ـ ٩ ـ ١٩٩٨**

# صعيدى فى السينما المصرية!

**بعيداً** عن المقـارنات والإيرادات والتـوقـعـات، نـحن أمـام فـيلم علينا أن نشـاهده ونـحلله ونـحكم عليـه.. أمـا إذا كـان الأمـر يتـعلق بظاهرة الإقبـال الجمـاهيرى وإرجاعـها إلى الممـثل أو البطل أو النجم، فإن معايير كثيرة أخرى تدخل فى الحسبان، بدليل أن أفضل الأفلام مـثل «المصير» لم يلق إقبالا جمـاهيريا مماثلا، وأن النجم عـادل إمام لم تقبل جمـاهيره على فيلمه الأخير «رسالة إلى الوالى» وأن فيلم «البطل» لمحمد هنيدى نفسه وقد دعم بنجم التمثيل أحـمد زكى ونجم الغناء مصطفى قمر لم يحـقق نجـاح فيلمى «إسمـاعيلية رايح جاى» و«صعيدى فى الجامعة الأمريكية». إن نجاح «صعيدى» لا يمكن إرجاعه إلى الفيلم ككل ولا إلى أداء محـمد هنيدى ولا إلى سيناريو مـدحت العدل ولا إلى أى شىء آخـر، كما أن هذا الإقبـال الجمـاهيرى لا يعنى بالضـرورة نجـاح الفيلم فنياً وفكرياً ولا نجاح أى عنصر من عناصر الفيلم بالتالى.

فماذا فى هذا الفيلم الجماهيرى؟!.. قصة الصعيدى المعادة والمكررة إلا أنه هذه المرة صـعيدى اللهجـة والملبس والعواطف وليس الصعيدى الأبله السـاذج التـائه النازح إلى القاهرة أو مـصـر أم الدنيـا وإن نزح بلا مـبـرر ولا منطق إلى الجامعة الأمريكية أم العالم، فالتفوق يـفرش أمامـه طريق جـامعة القاهرة أم الجـامعـات لأن الجـامـعـة الأمـريكيـة لا توزع المنح بالمجـان. ومع هذا يحـاول الصـعـيدى أن يغير من لهجته ومـلابسه دون عواطفـه، فيقع فى حب غير متكافئ شكلاً وموضوعاً حتى تحوله الصدمة إلى من تحبه منذ البداية وتلائمه شكلا وليس موضوعاً.. إلى جانب قصص فرعية أخرى لصديقيه ومحبوبته،

فالأول يحب فتاة يجذبها الثانى للعمل فى الإعلانات فتجذبه للعمل فى الكباريهات ثم تترك الاثنين لتتزوج ثرياً من الرواد، وبينما يلتفت الأول للمحجبة التى تحبه فى صمت يظل يبحث الثانى عن ضالته فى الحب والعمل، أما محبوبة الصعيدى فتخطب لأستاذها المصرى الأصل الأمريكى الجنسية والانتماء إلى أن تضيق بعدم ولائه لمصريته فتنصرف عنه.. فضلا عن منعطف سياسى مفحم ومباشر لكشف زيف الديمقراطية الأمريكية ووطنية طلاب الجامعة الأمريكية التى تصل إلى حرق العلم الإسرائيلى فى حرم الجامعة تأييداً للحق الفلسطينى وتعاطفا مع الدماء الفلسطينية..

الفيلم إذاً ليس فيلما اجتماعيا بالدرجة الأولى، فهو لا يطرح مشكلات جديدة ولا يعالج قضايا ملحة وليس فيلما كوميديا فى المقام الأول، فهو لا يعتمد على مواقف ساخرة ولا يطلق غير النكات والقفشات التى جاءت محدودة كماً وكيفاً.. وليس فيلماً سياسياً أولا وأخيرا فهو لا يثير جدلا ولا يشعل ثورة.. وليس فيلماً غنائياً استعراضيا بشكل أو بآخر، فهو يدفع بالأغانى والرقصات ولا يستنبطها بديلا تعبيريا أو معادلا موضوعيا للمواقف والأحداث.. ومع هذا فهو فيلم نظيف لا يلجأ إلى الإسفاف والعرى والجنس والعنف ولا يحول الدراما إلى ميلودراما والكوميديا إلى فارص.. وكذلك أداء محمد هنيدى الطبيعى بلا افتعال، الهادئ، بلا انفعال. فهو لا يلجأ مثل غيره إلى المبالغة والعصبية أو التشبه بالنساء وارتداء ملابسهم ووضع البالونات المنتفخة على الصدر وفى الخلف أو التلاعب بالملابس تقصيراً وتطويلا تضييقاً وتوسيعاً تقطيعاً وترقيعاً.. وذلك ما يحسب له فعلا حتى الآن أما حضوره فليس قوياً وتقبله ليس أخاذاً وإشعاعه ليس مبهراً، وأما موهبته فهى محدودة مثل بئر بترول صغيرة ينفد محتواها بسرعة أو منجم ذهب صغير ينفد مخزونه بالسرعة نفسها.. وكان من الممكن اختيار مجموعة أفضل من المواهب الشابة لمساندته لكن المجموعة بأكملها لم توضع فى أدوار مناسبة فجاء الأداء ركيكاً باهتاً تماماً مثل السيناريو المشتت بين القضايا الكبرى الناقصة والمشاكل اليومية المألوفة رغم تميزه بالمشاهد القصيرة والنقلات السريعة، وتماماً مثل

إحراج «سعيد حامد» والحائر بين الرؤية الواضحة والمواقف المسطحة، أما مونتاج (مها رشدى) فقد حاول أن يجارى السيناريو فى تلاحمه، وأما موسيقى (خالد حماد) فقد حاولت الاعتماد على التيمات الشعبية للتأصيل والتأكيد. وأما تصوير (مصطفى عز الدين) فقد حاول استثمار المناظر الطبيعية فى ريف الصعيد والأضواء الساطعة فى ليالى القاهرة!

**و.. كلمة**

**لماذا تنتهى كل الأشياء الجميلة فى الحياة نهاية مؤلمة؟**

**٩ - ٩ - ١٩٩٨**

# سينما.. أرض أرض !

على الرغم من أن السينما عندنا تمر بأسوأ فتراتها بما ينطبق على أحوالها مصطلح عنوان فيلم «أرض ـ أرض» وعلى الرغم من أن هذا الفيلم كان قد هوجم بشدة فى مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى الأخير من النقاد والجمهور، إلا أن الفيلم وكما عرض فى المهرجان القومى الرابع للسينما المصرية لا يستحق كل هذا الهجوم !

فالفيلم يتعرض لحياة «الناس اللى تحت» أو الذين يعيشون فى البدرومات تحت خط الفقر ولا يستطيعون أن يصعدوا درجة واحدة من درجات السلم الاجتماعى، فإذا حاول أحدهم أن يفلت من الحصار «تنكسر رقبته» مثلما حدث للفتاة التى دخلت مجال الإعلانات فخسرت نفسها وقتلت محرضها وأودعت السجن تمهيداً للمحاكمة بينما فضلت صديقتها أن تظل داخل الشرنقة حرصا على شرفها، أما الرجال فلا حول لهم ولا قوة فالمكتوب مكتوب ولا مفر، فالذى ينتقل من عمل إلى آخر لا يستقر على حال ولا يجنى أى ثمار، والذى يجرب حظه فى السفر يعود بخفى حنين، والذى يحارب من أجل الآخرين يرجع خالى الوفاض، ومع هذا فهو مجتمع متحاب متآخ تجمعه الوحدة الوطنية فلا فرق بين مسلم ومسيحى ويظلهم حب الوطن بغض النظر عن الظروف القاسية التى يعيشون فيها، فهم يضحكون إيماناً منهم بأن البكاء لا يفيد..

حاول سيناريو سامى السيوى أن يقدم بانوراما من العلاقات المتشابكة والمواقف المتشابهة فافتقد الفيلم الحدث الدرامى الأصلى الذى ينمو ويتطور حتى يصل إلى الذروة مما يدعو إلى الترقب والتتبع والتوقع أو الصدمة، ومن هنا إصابة المشاهد بشيء من الملل نتيجة أيضاً للإيقاع البطيء والأحداث المسطحة كما الفلات فوت، ولم يحاول مونتاج أحمد داود أن يتفادى هذا الإيقاع بتقريب المشاهد وتتابعها فكانت اللقطة تستمر حتى بعد أن تؤدى الغرض منها ولم تجتهد موسيقى جمال مصطفى فى إحداث حالة من الوجد والأسى والشجن والأمل فقامت بهذا الدور المطلوب أغنيات عبد الوهاب وعبد الحليم، مما يؤكد أن المخرج إسماعيل مراد حاول أن يسد الثغرات وأن يضفى بعض اللمحات الموحية والمعبرة عن الفكرة الأساسية التى ينطلق منها إلى الهدف الرئيسى الذى يسعى إليه، فنلاحظ درجات السلم المتهدمة فى البيت العتيق وهى خالية من الدرابزين أو الحماية، ونلمح تمثال العذراء فى شقة الفتاة المسيحية التى تبرز الصليب على صدرها ومع هذا تقع فى حب جارها المسلم، وندرك العلاقات الجنسية الناقصة والمشوهة والمحبطة والمتدنية التى يقع فيها الجميع ويحاولون استكمالها بمشاهدة الصور المطبوعة فى المجلات أو المتجسدة فى الأفلام، ونتوقف عند اللمحات الكوميدية قولا وموقفا وحركة دون إسفاف أو ابتذال، ولكن تصوير رمسيس مرزوق المعتم الإضاءة طوال الفيلم لم يحدد هدفه تماما، فهل يقصد من العتمة ظلمة الحياة التى يعيشها هذا المجتمع السفلى؟ وماذا إذاً عن مشاهد الفرح وتصوير فتيات الإعلانات والشوارع الرئيسية المليئة بأعمدة الإضاءة التى كانت جميعها معتمة هى الأخرى؟ إلا إذا كان العيب فى آلات العرض وكذلك فى أجهزة الصوت!..
فإذا استعرضنا أداء طاقم التمثيل، أدركنا أن فاروق الفيشاوى وإلهام شاهين من ناحية وحسن حسنى وأشرف عبد الباقى وعايدة رياض ومحمد توفيق من ناحية أخرى، قد أدوا جميعاً أداء عادياً - ولا نقول طبيعيا - بحيث لم تشكل أدوارهم إضافة حقيقية لكل منهم ولا لفن الأداء.. ونتوقف عند مقارنة سريعة بين دورى وأداء جيهان فاضل وجيهان سلامة، فنجد أن الثانية كانت أفضل

من الأولى رغم أنها غامرت بقبولها هذا الدور، كما أن الأولى لم تقدم ما يستحق جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان الإسكندرية الدولى الأخير، تلك الجائزة التى كانت من حق لطفى لبيب وعن جدارة، بينما استحق محمود محسن جائزة أحسن ديكور فى المهرجان نفسه وعن جدارة .. لقد ظلم هذا الفيلم «أرض أرض» ولهذا فهو فى حاجة ممن شاهده مرة أن يشاهده مرة أخرى بروح أخرى!

**و.. كلمة**

**أن تصحح العدالة أخطاءها، ذلك**
**هو منتهي العدل!**

**٢١ ـ ١٠ ـ ١٩٩٨**

# مبروك وبلبل والمحاولة الأولى !

**المحاولات** الأولى من الصعب الحكم عليها حكماً نهائياً إيجابياً أو سلبياً، وقليل من هذه المحاولات ما يحكم عليها إيجابا وسلبا من أول وهلة.. يحيى الفخرانى منتجاً لأول مرة، لاميس جابر مؤلفة لأول مرة، ساندرا نشأت مخرجة لأول مرة.. وهى العناصر الرئيسية فى فيلم «مبروك وبلبل» الذى ينطبق عليه الحكم الابتدائى وليس النهائى، فالمنتج رغم أنه منفذ لقطاع الإنتاج بالتليفزيون لم ينفق بسخاء ولم يستعن بنجوم كبار ولا بالمواهب الشابة الصاعدة، والمؤلفة لم تجتهد فى البحث عن فكرة جديدة لامعة وموضوع مثير جذاب وأسلوب مختلف براق، والمخرجة لم تطرق باب التجريب والتغيير فى اللغة السينمائية وزوايا التصوير وتوزيع الإضاءة والموسيقى والمونتاج وطريقة الأداء!

فالإخراج لم يكشف عن رؤية خاصة منفردة بغض النظر عن فوزه بجائزة العمل الأول فى مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى، فالجائزة أصبحت تمنح فى كل المهرجانات لكل عمل أول دون الالتفات لمستواه نتيجة لندرة هذه الأعمال.. أما التصوير فقد التزم بحدود وأطر الموضوع، فلم تتح الفرصة لمحسن نصر للتألق، وإن كان الريف فرصة لم يستغلها فى راحة العيون والآذان من المشاهد الداخلية القاتمة الضيقة وصخب المنازعات والخلافات.. ولم تحاول الإضاءة بالتالى الهروب من القتامة بفتح النوافذ من ناحية والانفتاح على الحقول من ناحية أخرى لنشر أشعة الشمس وانتشار ضوء

القمر.. وحوصرت موسيقى كمال بكير فى التيمات التقليدية والأفيهات اللحنية والمطروقة، ولم تحاول التعبير عن مكونات النفس البشرية المصابة سواء بالعتمة أو بسوء السلوك أو النكران أو بالعطف والحنان أيضا.. هذه الموسيقى فضلا عن المؤثرات الصوتية والحوار لم تصل إلى الآذان وبالتالى المشاعر بشكل جيد أو حتى طبيعى، لأن الصوت وهو آفة السينما المصرية فى الأغلب لم يكن واضحاً ولا صافياً ولا محافظاً على توناته ودرجاته، وهى ليست مشكلة مجدى كامل وحده.. أما عادل منير فلم تسعفه خبرته ولا حساسيته فى الوصول بالمونتاج إلى النتائج الطيبة المعتادة فى معظم أعماله..

وأما صلاح مرعى فقد وضع كل خبرته ومداركه من أجل تحقيق الجو المناسب الذى حصرته فيه المخرجة باختيارها للأماكن وتحديدها للمواقع، وإن حاول أن يتوسع فى مفهوم الديكور ليصل به إلى التنسيق العام والرؤية الشاملة.. بينما لم تختلف طريقة الأداء لأنها سجنت فى الأطر التقليدية للشخصيات النمطية، يحيى الفخرانى الأبله الذى يستغل نظراته وقسمات وجهه وتعبيراته ويديه وأصابعه وتكوينه الجسمانى وحركات جسده فى تجسيد فكرة العبيط الساذج الطيب الذى لا يحرم من الإدراك والوعى والرغبات والعاطفة والعنف والشر أيضاً ولكنه لم يضف جديدا ولم يضف أبعادا مغايرة بغض النظر عن فوزه بجائزة أحسن ممثل فى مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى ودلال عبد العزيز الساقطة التى تضطرها الظروف ويجرفها التيار على الرغم من معدنها الطيب وسعيها للاستقامة ورغبتها فى الاستقرار وعطفها على الأبله وتعاطفها معه والانعطاف نحوه، ولكنها لم تأت بجديد ولم يتأت لها التجديد، فظلت شخصيه مألوفة ومعهودة.. أما الأم والأخت المصريتان كريمة مختار وماجدة زكى فقد توقفتا عند حدود الشخصيتين السينمائيتين المعروفتين، كما الراكور أو ما هوثابت فى أكثر من مشهد من مشاهد الفيلم الواحد ذاته.. إن هذه الملاحظات لا تقلل أبداً من قيمة المشروع السينمائى الذى يتبناه التليفزيون المصرى للمساهمة فى إنقاذ أزمة السينما سواء بنظام

المنتج المنفذ، أو الإنتاج الكامل حتى يسهم صناع السينما الجدد فى إعادة الروح إلى السينما المصرية!

**و.. كلمة**

**وصلتنى دعوة من مهرجان**
**مانهايم ـ هايدلبرج رغم أننى**
**انتقدت فعاليات الدورة السابقة**
**أكثر من انتقادى لفعاليات مهرجان**
**قرطاج.. وهذا هو الفارق!**

**٢٥ ـ ١١ ـ ١٩٩٨**

# صرخة فى ضمير العصر!

**أفضل** مـا فى هذا الفيلم صـرخـة الاسـتـيـقاظ الموجـهـة للمـجـتمـع كله، لمحاربة المخدرات وبصفة خاصة الهيروين، هذا المخدر القاتل وغيره من السموم المهلكة الأخرى.. وأجمل ما الفيلم أداء الفنانة ميرفت أمين مثقفة ومحامية وأماً.. وأسوء ما فيه الاسم الذى على غير مسمى «القتل اللذيذ»..

القصة تتعرض لجلب المخدرات والاتجار فيها واصطياد الشباب لتعاطيها وإدمانها ليصبحوا سوقا مضمونة ورائجة لاستهلاك الكميات التى تدخل إلى البلاد ويتم تداولها، فى غفلة من رقابة الحدود والدوائر الجمركية وأجهزة الأمن، فيثرى عديمو الضمائر على حساب عقول وأرواح الضحايا، نتيجة لفقدان الوعى الشخصى وغياب الرعاية الأسرية وانعدام التوجيه المعنوى الإعلامى والدينى والاجتماعى جميعاً.. والقصة كتبتها الأديبة الناقدة حسن شاه صاحبة صرخة «أريد حلا» بوعى واقتدار.. وتناولها السيناريست الناقد أحمد صالح بالتفصيل والتحليل رابطاً بين الفقر الذى عانت منه المرأة صاحبة البوتيك، والكسب الحرام الذى دفعها نحو الرذيلة وجلب السموم وتهيئة الأوكار للتعاطى غير مبالية بتدمير مستقبل وحياة الشباب وحرق قلوب الآباء والأمهات، كما ربط بين عمل الأهل على توفير الإمكانيات إلى حد الرفاهية للأبناء والانشغال عنهم إلى حد الإهمال بلا عناية ولا دراية ولا رعاية.. وقد نجح السيناريو فى إحكام عقدة الفيلم بوضع الأم فى مأزق وحيرة بين أمومتها للحفاظ على سمعة ابنتها المدمنة الضحية وواجبها باعتبارها محامية من حماة

القانون وأستاذة جامعية من حماة القيم ومتحدثة تليفزيونية من حماة المجتمع، فقد شلت إرادتها موكلتها صاحبة البوتيك المتهمة بقتل صديقة ابنتها بإعطائها جرعة زائدةمن الهيروين وبتحريض ابنتها على التعاطى لدرجة الإدمان، بحيث لا تستطيع الأم المحامية كشف حقيقتها ولا تستطيع فى الوقت نفسه التخلى عن الدفاع عنها.. ولكن السيناريو لم ينجح فى حل العقدة فجاءت النهاية دعوة للانتقام والأخذ بالثأر وانتزاع الحق بالقوة دون الاعتماد على العدالة وانتظار حكمها النهائى مهما تكن بطيئة دائما ومخطئة أحياناً، فوالد المدمنة زوج المحامية يندفع لقتل المتهمة، بينما والد القتيلة يتمكن من قتل المتهمة، وبمجرد حفظ النيابة لكافة البلاغات معلنة براءة المتهمة.. وكان الأوفق أن يتم القتل ـ تجاوزا ـ فى الوقت الذى يتم فيه إدانة المتهمة..

فى هذا الفيلم يعود المخرج أشرف فهمى بعد سلسلة من الأفلام الضعيفة إلى أدواته الجادة والجيدة يستخدمها بخبرة وبمعايشة للمتغيرات الاجتماعية والفنية معا، فعرف كيف يصور قصور الأثرياء وبيوت المتطلعين إلى الثراء، كما عرف كيف يصور أوكار المدمنين وبوتيكات المجرمين، ساعده على ذلك تصوير رمسيس مرزوق المتنوع الأساليب والزوايا من ناحية، وموسيقى سامى نصير الموحية المعبرة من ناحية أخرى.. ونجح فى توجيه معظم الممثلين، ميرفت أمين بهدوئها وحساسيتها وتعبيرات وجهها وحركات يديها، سمير صبرى بالاندماج فى الشخصية وتقمص قسماتها وملامحها بالتخلى عن أدائه المعهود وتحركاته المألوفة، منى زكى بالتفرقة بين الإنسان الطبيعى والمدمن دون مبالغة فى الحالتين، داليا إبراهيم بالمواءمة بين التوتر والانفعال وبين اليأس والإحباط.. ولم ينجح المخرج فى توجيه إلهام شاهين التى بالغت فى تحديها للأم ولم تفرق بين الإذلال والإذعان رغم اللحظات المأساوية التى عبرت عنها بصدق وشفافية، وكذلك فى توجيه أحمد خليل الذى بالغ فى تحديه للمحامية ولم يفرق بين حزنه وغضبه رغم إمساكه بعصب الشخصية وتموجاتها.. أما خالد النبوى فإمكانياته أكبر من هذا الدور المتعرج المبتور،

وأما ماجدة الخطيب فتاريخها أكبر من هذا الدور المسطح المحدود، وإن تميز بالبساطة والانسيابية..

**و.. كلمة**

**الصمت يكون أحياناً هو أفضل إجابة!**

**٤ ـ ١٢ ـ ١٩٩٨**

# إمبراطورة.. في الوقت الضائع !

**رغم** حضورها المحسوس والملموس وحفاظها على قوامها ونضارتها وقدرتها على الرقص والإغراء، إلا أن انقضاء العمر الافتراضى وانتهاء تاريخ الصلاحية، أفسدا الحضور والقوام والنضارة، والرقص والإغراء جميعا.

وأصبح عليها أن تتوقف حتى تعيد حساباتها بحثاً عن شكل وأسلوب أكثر ملاءمة لواقعها الحالى إذا أرادت الاستمرار الذى نحمده لها.. هذا عن نادية الجندى ـ بدون ألقاب ـ أما مصطفى محرم الغاضب دائماً من النقد الرافض دوماً له، دون أن يعطينا الحق فى الغضب والرفض، فهو يضر بالأعمال القليلة الجيدة التى قدمها من قبل، فى مقابل الخضوع لطلبات النجوم والاستجابة لتكليفات المخرجين والمنتجين لمجرد الوجود والحصول على المال، مضحيا بالحفاظ على مستواه، فبعد مسلسل «رد قلبى» بكل سلبياته يجىء هذ الفيلم «الإمبراطورة» بكل تخاريفه، سيناريو مكرر ومعاد للفتاة الفقيرة المعدمة المظلومة والمقهورة التى تتحول فجأة، وبقدرة قادر إلى امرأة جبارة ومتجبرة يدين لها المال والرجال والقانون والسلطات بالطاعة والولاء، والويل كل الويل لمن يتحداها أو يعترض طريقها فلا مصير له إلا الموت، أما هى فلا مصير لها إلا كلمات على شاشة النهاية لا يقرؤها الأميون وقد لا يتابعها المتعلمون، فهى تكتب من أجل الرقابة فقط.. ولنسأل كاتب السيناريو من هو هذا الضابط المصرى الذى يغير طريقه، ومستقبله لمجرد الانتقام، ومن هو هذا الضابط المصرى الذى يسمح له بالحركة والتحرك والاقتحام والقتل فى بلد آخر فضلا

عن بلده، وما هى هذه الطلقات المتبادلة بين الشرطة والمجرمين والمهربين فى شوارع القاهرة وبيروت، وهل يقف الشعب المصرى بالطوابير ليحصل بالكاد على قطع الحشيش بعد أن هجر طوابير مخابز العيش قوته اليومى الحقيقى، إلا إذا كان يشترى الخبز من السوبر ماركت، وهل أصبح الهيروين بهذا الانتشار العلنى فى المدارس، والجامعات والنوادى، وهل توجد بالفعل أوكار لعبدة الشيطان من الجنسين فى مصر، وهل وهل؟!. وكما تفعل البطلة، ويفعل السيناريست، يفعل المخرج على عبد الخالق الذى أشدنا من قبل بأفلام له ذات قيمة عالية، ولم يعد أمامنا إلا أن نتحسر على فنه الضائع مهما تكن أسبابه ودوافعه وحججه.. هذه الحسرة ذاتها نبديها للمصور القدير سعيد شيمى الذى أشدنا به أيضا، وهو يصور تحت الماء مضيئا الظلام.. بينما لم يتمكن من إضاءة الليل والنهار فوق الأرض، فهل هى قلة ميزانية الكهرباء، أم احتراق اللمبات، أم ماذا؟!.. أما المونتاج فلا جديد فيه وأما الموسيقى فلا تجديد فيها.. ونصل إلى طاقم التمثيل المعاون، فنجد أن جمال عبد الناصر أدى دوره بما فيه من إقناع وعدم إقناع ولكنه لم يصل إلى البطولة بعد.. وفيما عدا سامى سرحان وحسن حسين ومحمود العراقى وغادة إبراهيم وعلاء عوض وخليل مرسى الذين أدوا أدوارهم التقليدية بطريقة تقليدية بلا زيادة ولا نقصان، فإن محمد رياض وإبراهيم يسرى، وأحمد بدير تعرضوا لما يسمى بالميس كاستنج أو سوء اختيار الممثلين بوضعهم فى أدوار لا تناسبهم، فمحمد رياض ذلك الفتى الرومانسى الحالم والابن العاقل والأخ المتزن لا يصلح لأدوار الشر والعنف والبلطجة، وإبراهيم يسرى ذلك الرجل الواقعى الحكيم والزوج الفاضل والأب الحنون لا يصلح لأدوار الخبث والهلس والمهادنة، وأحمد بدير ذلك الكوميديان الذى يفجر الضحكات ويشيع المرح لا يمكن أن يثير الاشمئزاز والشفقة والأحزان. أما مفاجأة الأداء الحقيقية فقد تمثلت فى محمد ناجى الذى يحصل على فرصة الدور الثانى كاملة لأول مرة، فنجح فى ذلك الدور الذى يعتمد على تكوينه الجسمانى وتعبيرات وجهه الحادة، كما تمثلت فى مجدى

فكرى الذى يؤكد نفسه بعد فرصته الأولى فى «يا دنيا يا غرامى» رغم مساوئ وسلبيات «الإمبراطورة»!!

**و... كلمة**

**قد تعطى الآخرين فرصة ثانية**
**وثالثة ولكن ليس أكثر!**

**١٠ ـ ٢ ـ ١٩٩٩م**

# رسالة إلى المحروس !

**والله العظيم أقول الحق، حتى لا يتصور أحد أن هذا النقد موجه ضد شخص أو أشخاص لمصلحة شخص أو أشخاص، ولكنه نقد من وجهة نظرنا واقتناعنا خالص لوجه الله دون تحامل تأكيدًا لنظرية المراهنات ودون تراجع انتظارًا لجزاء.**

**«الواد** محروس بتاع الوزير» فيلم يعتمد على المبالغات لتفجير الكوميديا ورغم التسليم أحيانا بأن الكوميديا ـ بعيداً عن نظريات أرسطو وأريستو فانيس ـ لا تعترف بالواقع ولا تهتدى بالمنطق، إلا أن المبررات التى تمهد للموقف الذى يصنع الكوميديا ضرورية حتى لا تتحول الكلمات إلى مجرد إفيهات وقفشات ونكات على طريقة المونولوجست والحركات إلى مجرد شقلباظات بهلوانية ساذجة على طريقة مهرج السيرك.. وهذا هو ما حدث بالضبط بالإضافة إلى قلة الضحك وقلة السياسة وقليل من الجنس بحيث تخبط الفيلم بينها جميعا ولم يستطع أن يرقى إلى مستوى الكوميديا أو السياسة أو حتى الجنس.. فأين «محروس» من «كراكون فى الشارع» و«المحفظة معايا» و«النوم فى العسل»؟ وأين «محروس» من «الإرهاب والكباب» و«الإرهابى» و«المنسى»؟!

أما محمد صلاح الزهار فقد أقام الدنيا وأقعدها على قصته، فأين هى القصة، وما هو الموضوع إذا تغاضينا عن المضمون والمغزى والهدف وطلبات «المثقفين» الأخرى؟! وإن كنا نحمد له عدم الادعاء بأنه يقدم فانتازيا مثل غيره وأنه يستعرض حياة المهمشين مثل الآخرين، فقد أعفانا من الدخول فى مناقشات عقيمة وتفسيرات مشوشة ومقارنات لا معنى لها.. وأما يوسف معاطى فلم يكتف بكتابة السيناريو والحوار ولكنه أضاف ما أسماه «المعالجة السينمائية»، فأين هى هذه المعالجة، وما ملامحها وسماتها وصفاتها ومواصفاتها، فهل يخلو فيلم من المعالجة السينمائية، وما الحدود الفاصلة بين القصة والمعالجة والسيناريو؟!.. ونصل إلى المخرج الكبير سليل العائلة الفنية الرائدة ذات الأمجاد فى جميع المجالات السينمائية، نادر جلال الذى أصبح من أوائل المخرجين الذين يستخدمون الكمبيوتر والجرافيك وجميع التقنيات الحديثة، فلا نعثر له ولتقنياته على أثر فى هذا الفيلم «المحروس» الذى لا يقارن ولا يرقى إلى مستوى أفلام سابقة له.. وبينما جاء ديكور عادل المغربى مناسبا فى القرية والمدينة، لم يبدع مدير التصوير محسن أحمد إلا فى بعض المشاهد الليلية للنيل بأبراجه الشاهقة وقصر الوزير بأضوائه المتلالئة.. وبينما وفق مونتاج صلاح عبد الرازق فى ضبط الإيقاع وإن قطع بعض المشاهد قبل أن تصل إلى درجة التشبع، لم تعبر موسيقى مودى الإمام عن ثلاثية الفيلم الناقصة الكوميديا والسياسة والجنس ولم تبلور أيا منها.. ونتوقف عند نجم «الجرونديرا» أو الممثل الذى تعدى أدوار «الجان بروميير» أى الفتى الأول، وهو كمال الشناوى، فيؤسفنا هبوطه من برج وزير الإرهاب والكباب العالى إلى كوخ وزير المحروس المتواضع، فقد أضاع الوزير الأخير هيبة كل الوزراء بلا مبرر درامى أو حتى كوميدى.. وتنتهى مباراة الإغراء بين وفاء عامر ومنال عفيفى لمصلحة الأولى التى تتقدم الصفوف فى هذا الجانب فيلما بعد آخر لتسد فراغ هند رستم وغيرها من نجمات الإغراء فى السينما المصرية، أما الثانية فهى تتراجع خطوة عن فيلمها السابق «عفريت النهار» الذى كانت توحى فيه ببداية قوية.. أما عايدة عبد العزيز وحسن مصطفى وأسامة عباس وسامى

سرحان فقد أدوا أدوارهم النمطية بطريقة نمطية لا جديد فيها.. وأما سعيد صالح ومحمد الدفراوى ونظيم شعراوى فقد تمت دعوتهم فى هذه الأدوار الشرفية وفاء من عادل إمام وقد قبلوا هذه الأدوار الصغيرة وفاء له.. ولعلنا نناشد الرقابة أن تنفتح مع الأفلام الأخرى مثلما تفعل مع أفلام عادل إمام، حتى تكتمل دائرة الانفتاح فتحق لها التحية ويتحقق لنا الانشراح!

**و.. كلمة**

**الرهان على شباك السينما رهان خاسر لأنه معيار زائف، والاحتماء فى جمهور السينما مضلل لأنه سند زائل، ومن هنا أهمية النقد الخالص وليس المغرض فى المكاشفة والمواجهة، فهما الأبقى والأنفع!**

**١٧ ـ ٢ ـ ١٩٩٩**

## النجاح وضربات الحظ !

**فرسان** على حصان من خشب، أو هكذا هم حتى الآن، أولاد الكوتشينة الأربعة الذين يراهن عليهم الجميع مؤكدين أنهم الفائزون فى السباق القادم ولحقبة طويلة، محمد هنيدى ـ علاء ولى الدين ـ أشرف عبد الباقى ـ أحمد آدم.

وقد كان لنا منذ البداية ولا يزال رأى آخر.. فإذا كان فيلم «إسماعيلية رايح جاى» هو قطرة الغيث، كما أعلنا وقتها خلافا لآراء كثيرة أخرى، فإن فيلم «ولا فى النية أبقى..» هو «أول القصيدة..» على اعتبار أنه أول أفلام الفرسان الأربعة التى سبقت إلى العرض.. فالمفروض أو المفترض أن يجىء هذا الفيلم خطوة إلى الأمام بعد فيلمى «إسماعيلية رايح جاى» و«صعيدى فى الجامعة الأمريكية» اللذين فتحا الطريق أمام كل هذا الأمل وكل هذا الطموح رغم ما فيهما من قصور وأخطاء.. ولكنه جاء خطوة إلى الوراء، ولم يستطع كاتب السيناريو والحوار أحمد البيه والمخرج كريم ضياء الدين أن يحافظا، رغم كل التحفظات، على ما قدماه فى «إسماعيلية رايح جاى».. ولعل السبب هو تشابك الخيوط وضعفها فى السيناريو من ناحية، والحلول الإخراجية المتهالكة من ناحية أخرى، أما السبب المباشر فهو الاعتماد على الممثل أحمد آدم كنجم أوحد قادر على حمل وتحمل الفيلم وحده، الأمر الذى لم يحدث على الإطلاق.. فإذا تغاضينا عن السيناريو والإخراج والنجومية واكتفينا بالنظر إلى الفيلم مع الكثيرين غيرنا على أنه «كوميديا» لا تخضع للقواعد والنظريات والفلسفات، فإننا لا نعثر على كوميديا من أى نوع بداية من أرستوفانيس حتى مارسيل

بانيول ومن شارلى شابلن حتى روبين ويليامز ومن نجيب الريحانى حتى عادل إمام. فلا توجد كوميديا الموقف ولا كوميديا الحركة ولا الكوميديا اللفظية ولا الكوميديا الارتجالية ولا حتى الفارص.. ففكرة الشاب الذى يدفعه الحرمان إلى تجارب توقعه فى مآزق كبرى وتدفعه الأقدار نحو مصير معتم يصل إلى حد الشنق، وفكرة الهروب القدرى من حبل المشنقة، وفكرة التخفى فى شخصية امرأة سرعان ما ينكشف أمرها، وأخيراً فكرة التخفى فى شخصية شغالة فلبينية هى التى تنقذه، كلها أفكار قديمة ومستهلكة، فضلاً عن أنها لم تقدم بشكل مغاير وجديد.. أما التصوير فلم تتح أمامه فرصة الإبداع ولم يتمكن سعيد شيمى من إظهار براعته المعتادة.. فالفيلم تكاد تكون كل مشاهده داخلية. وأما المونتاج فلم يتطلب من عادل منير على دقته أى مجهود يساعد على سرعة الإيقاع وخاصة فى مشهد الفرح الطويل والممل معاً.. ولم تعبر موسيقى عصام كاريكا التصويرية عن الأحداث رغم سطحيتها وضحالتها، فجاءت الموسيقى خالية من أى تميز أو إبهار.. ونصل إلى طاقم التمثيل فنجد أن عنصرين فقط هما اللذان كانا بإمكان دوريهما وبإمكانهما مساندة الشخصية المحورية، ولكن الدورين لم يكتبا ولم يوظفا جيداً وبالقدر الكافى، هانى رمزى الذى حاول فى حدود الإطار المرسوم له دون أن يحاول تخطى دوره والصعود عليه، ووفاء عامر التى لم يضف لها الدور وإن حاولت أن تعبر فى المشاهد الجادة والمؤثرة بعيداً عن الإغراء ومشاهده المحدودة.. أما الآخرون فقد أدوا أدوارهم النمطية بطريقة تقليدية، منهم من حافظ على المستوى المعهود مثل محمد أبو داود وسعيد طرابيك والباقى لم يصل حتى إلى هذا المستوى فيما عدا الممثلة التى أدت دور خطيبة أحمد آدم، فقد كانت طبيعية بما سمح لها بالوصول إلى المستوى المطلوب فى مثل هذا الدور... ويبقى أحمد آدم الذى خدع فى النجاح الجماهيرى النسبى الذى صادف المسلسل الرمضانى «القرموطى فى مهمة سرية» بحكم الندرة، وتصور أن شخصية القرموطى يمكن أن تؤهله لغيرها من الشخصيات وأن تجعل منه بطلا مطلقاً فى السينما، ولكن «ولا فى النية أبقى..» لم يحقق له ذلك لأنه تعجل ولم يتريث.. فإذا كان

الفارس الأول فى السباق الجديد «أحمد آدم» لم يتخط أى حواجز، فأغلب الظن ـ والجواب يبان من عنوانه ـ أن الفارس الثانى «أشرف عبد الباقى» قد يتخطى حاجزاً واحداً، وأن الفارس الثالث «علاء ولى الدين» قد يتخطى حاجزين، وأن الفارس الأخير «محمد هنيدى» قد يتخطى أكثر من حاجز.. ولكنهم جميعاً لن يتخطوا كل الحواجز، لأن البطولة لا تأتى من فراغ، والنجومية لا تصنع بين يوم وليلة ولا تعتمد على ضربات الحظ!

**و.. كلمة**

**لكى تحب الآخرين لابد أن تحب نفسك!**

**٣٠ ـ ٦ ـ ١٩٩٩**

# الكافير.. ذلك المستحيل !

**إذا** كان فيلم «فتاة من إسرائيل» قد حقق دعاية عكسية لصالح إسرائيل بضعف منطق ممثل الجانب المصرى فى مواجهة ممثل الجانب الإسرائيلى، فإن هذا الفيلم «الكافير» يحقق دعاية عكسية أكبر لإسرائيل بإظهار الموساد بكل هذه السذاجة بافتعال أحداث ضد الواقع والحقيقة والمنطق.. فمهما قيل من. كاتب السيناريو إبراهيم مسعود استقى موضوع «عملية الكافير» وتفاصيلها من سجلات المخابرات المصرية، فمما لاشك فيه أنه حذف وأضاف ـ والسجلات بيننا ـ بما أفسد العملية وأفقدها مصداقيتها وبما أدى فى النهاية ونتيجة للمبالغة الشديدة فى كل شىء إلى إحداث الأثر العكسى..

فأى منطق ذلك الذى يفترضه عجز علماء فرنسا عن إصلاح اهتزازات فى طائرة الكونكورد العملاقة التى هى من صنعهم، والوقوع فى عرض ضابط مصرى شاب حصل توا على الدكتوراه من فرنسا ذاتها تحت إشراف هؤلاء العلماء أنفسهم لإصلاح هذ العيب بنفسه لمجرد أنه عالجه بالتحديد فى رسالته، بدلا من الرجوع للرسالة والأساتذة، مع افتراض وجود هذا العيب أصلاً، وأى منطق ذلك الذى يدعى إصابة الطائرة الإسرائيلية المقاتلة الكافير بعيب الاهتزاز أيضا لمجرد أن المصانع الإسرائيلية نقلت تصميمات الكونكورد خلسة، ومن العار أن يلجأ لعلماء فرنسا بالحسنى بينما من الشجاعة والكرامة والفخار أن تخطف الضابط المصرى بعد أن نجح فى إصلاح الكونكورد ببساطة شديدة أقرب إلى الفزورة أو فوازير رمضان أو فوازير كلام من ذهب، ذلك أن العبقرى الشاب اكتشف على طريقة «الواد بلية» أن عجلات السيارات تحتاج

إلى ترصيص لمنع الاهتزاز وبالمثل تحتاج الطائرة إلى «نقالات» لضبط التوازن ومنع الاهتزاز وهكذا ببساطة وبأسلوب «فى حجم الكف ويقتل مائة وألف»، و«قدام عينيك وبعيد عليك»، و«تاهت ولقيناها» وأى منطق ذلك الذى يضطر سلاح الجو الإسرائيلى إلى الموافقة على إقلاع الضابط المصرى بالطائرة لاختبارها ـ وهى سر من الأسرار العسكرية قبل حرب ٧٣ ـ حتى لو اطمأن إلى تجنيد الموساد له، فتكون النتيجة الطبيعية أن يهرب بها إلى الحدود المصرية، لكن غير الطبيعى أن يهبط بالمظلة دون مبرر اضطرارى تاركاً الطائرة لتنفجر بدلا من الهبوط بها سالمة فى أقرب مطار حربى حتى يحترق دم الموساد أكثر وحتى تكشف القوات المصرية عن سر الطائرة وهذا هو المهم بل الهدف الرئيسى من العملية كلها.. وتزداد حدة اللا منطق لدرجة الهزل والهزال بصعود الضابط المصرى إلى طائرة العال عن طريق الخطأ المقصود ولا يكتشف ذلك إلا فى مطار تل أبيب بحجة أنه تناول منوم لحظة الإقلاع.. ولعله لم يسمع المضيفة وهى تقول له «شالوم» أو قائد الطائرة وهو يرحب بالركاب ويتمنى لهم رحلة سعيدة إلى تل أبيب وهكذا.. وكذلك ضابط المخابرات المصرية المستدعى خصيصاً من المعاش للإشراف على العملية، وكأن جهاز المخابرات خلا من مثيل له، وصعوده إلى طائرة العال متخفيا فى زى حاخام، فتتيح له المضيفة المصرية المزروعة فى الطائرة فرصة اللقاء بالضابط المختطف.. فضلاً عن الكثير من المغامرات الوهمية الفاقدة للوعى والحبكة إلى حد العبث.. ولم يحاول ولم يتمكن المخرج على عبد الخالق من سد ثغرات السيناريو المهلهل، وكان عليه أن يرفضه أصلا هو وتوابعه بدءاً من الممثل الأول حتى عدد من ممثلى الأدوار الثانوية، ولكنه اعتاد فى الفترة الأخيرة ألا يرفض فيلما، فإذا كان يعتمد على اسمه وأعماله الناجحة فهو يغامر برصيده، وإذا كان يسعى إلى الرزق ولا يتنكر له فهو يقلل من رزقه دون أن يدرى وعليه ألا ينتظر أن نحكم على أى فيلم جديد له بمنطق أفلامه الناجحة.. أما تصوير كمال عبد العزيز فقد استثمر المشاهد الخارجية خاصة طلعات الطائرات وأجواء باريس، وأما مونتاج حسين عفيفى فقد كثف مشاهد

الاختطاف والتعذيب والإغراء، وأما موسيقى وألحان مودى الإمام فلم تلعب دوراً فى تصعيد الأحداث وتأزم المواقف، وأما غناء محمد منير فلم يصل إلى مستوى «المصير» وأما ديكور محمد معتصم فكان ملائما.. ونصل إلى طارق علام ممثلا سينمائيا فلا نصدم فيه، رغم صورته الباهتة وتعبيراته الجامدة وانفعالاته المسطحة وأكله للكلمات وعدم وضوح عباراته لأن نجاح برنامجه «كلام من ذهب» يرجع إلى الذهب وحده بدليل عدم نجاح برامج أخرى له، ولا يرجع إليه كما توهم وتوهم المسئولون والكثيرون، ولو أن أى مذيع آخر قدم ذهبا أكثر لنجح أكثر.. أما التمثيل فهو شىء آخر.. والأمثلة كثيرة بدءاً من مذيعات ومذيعين سبقوه حتى نجوم كرة القدم ونجوم الغناء أيضا.. وعلى العكس تماما أدى عزت العلايلى دوره بوعى واقتدار وأدت عبير صبرى دورها بشقيه العاطفى والثورى أداء طبيعيا بلا إنفعال ولا افتعال على العكس تماما من روجينا وحسين الإمام.

إن أفلام ومسلسلات المخابرات تأرجحت بين «الممكن المتقن» مثل «الصعود إلى الهاوية» و«دموع فى عيون وقحة» و«رأفت الهجان» والمستحيل المهلهل مثل «إعدام ميت» و«أمن دولة» فى إيجاد الشبه المتطابق بين شخصين و«الكافير» وكذلك.

**و.. كلمة**

**الأحلام إن لم تتبخر تتحقق!!**

**٧ ـ ٧ ـ ١٩٩٩**

# عرق البلح فن يخاصم الجمهور !

«عرق البلح» فيلم شاهينى، نسبة إلى يوسف شاهين ومدرسته التى تتسم بالغموض والتيه والتعقيد وينقصها الوضوح والجلاء والبلورة، مدرسة تتميز بالتقنية الفنية رفيعة المستوى ويعيبها عدم التواصل، مدرسة تستهدف العالمية من خلال المحلية ولكن التمويل الخارجى يفرض عليها ضغطا أو طواعية التركيز على سلبيات مجتمعاتنا إمعانا فى إبراز تخلفها، ربما من أجل تأكيد إيجابيات المجتمعات المتقدمة. هكذا بدت أفلام يوسف شاهين الممولة وهكذا بدت أفلام تلامذته يسرى نصر الله (مرسيدس) أسماء البكرى (شحاذون ونبلاء) رضوان الكاشف (عرق البلح) وكلها أفلام ممولة أيضا، رغم أن التمويل إذا كان خالصا فلا غبار عليه ولا اعتراض على الإطلاق.

«عرق البلح» دراما ملحمية شعبية أقرب إلى الأسطورة، عاشها وعايشها رضوان الكاشف فكتبها وصاغها بنفسه، وربما يكون قد تأثر تأثرا مشروعا برواية إبراهيم عبد المجيد «الخباء»، فلما أقدم على إخراجها توحدت الرؤية وإن شابها الغيم الذى كون ستاراً كثيفا وغلالة سميكة حجبت رؤية الرؤية وأصبح علينا أن ننفذ إلى الأبعد نحو الأعمق، لكن الفن والفكر معا يتحققان بما يسمى «السهل الممتنع».

رضوان الكاشف كاتباً كشف عن خصوصية مأساة هذا النجع النائى الذى يعيش أهله على البلح ولا ينتشون إلا بعرقه أو ما يسمى فى الشام «العرق»، لكن النخل عال وصعوده لا يقدر عليه إلا الفتيان الأشداء الذين لم يتبق منهم بعد

رحيل وترحيل كل الرجال من أجل المال إلا هذا الفتى الذى تحول فجأة إلى «الرجل الأوحد» هو حامى حمى النجع وأمل الجدة والجد فى طلوع النخل وحلم النساء والفتيات فى سد فراغ الرجال وإشباع رغباتهن المشروعة وغير المشروعة.

وتقع المأساة.. لا يرجع إلا بعض الرجال منهكين مقهورين ليجدوا واحدة من النساء قد أخطأت وانتحرت، وأخرى راودت الفتى على طريقة امرأة العزيز، وثالثة ارتمت فى أحضان الفتى على عهد بالزواج، إلا أن أباها ومن معه يدفعونه نحو أعلى النخلة فى سواد الليل ثم يغدرون به بقطع الجذع ليهوى مفارقاً الحياة فتتشح كل النساء بالسواد وترتفع صرخاتهن بالعويل إعلانا عن نهاية بطل الأسطورة.. أما رضوان الكاشف مخرجاً فقد كشف عن حرفية فنية عالية ولكنها بدت كدخان يطير فى الهواء، وإن لم يستطع أن يبدد رؤيتنا الجلية لفيلمه الأول «ليه يا بنفسج».

هذه الأعماق الإخراجية واللوحات الطبيعية واللمحات العاطفية واللمسات الجسدية والتعبيرات الحسية، جسدتها كاميرا طارق التلمسانى بنعومة أحيانا وخشونة أحيانا أخرى، وكلتاهما مطلوبة وموفقة، وهو توفيق امتد وبالطريقتين ذاتهما النعومة والخشونة -إلى مونتاج رشيدة عبد السلام، أما موسيقى ياسر عبد الرحمن التى غلفت الأجواء وألحانه التى احتوت كلمات عبد الرحمن، فقد سمت بالدراما خاصة فى لحظات ومواقف الميلاد والحب والعشق والفناء.. هذه اللحظات وتلك المواقف جسدها الجد حمدى أحمد بصمت أسمعنا كل كلمات المعاجم والقواميس فى دور نادر يستحق الأوسكار، والجدة زيد الخير رغم عدم فهمنا لكل كلماتها، وعبلة كامل فى دور تخلت فيه عن نمطيتها فى أدوار كثيرة سابقة لتعلن عن جانب جديد فى مخزون طاقتها الفنية الفطرية والمدروسة معا، وشريهان فى حالة وجد تعميقى لدورها فى «الطوق والأسورة» بعيداً عن الاستعراضات المستنفدة، ممثلة للمرحلة الانتقالية للفتاة المرأة أو المرأة الفتاة، ومنال عفيفى التى تتحول من الرقصة السالومية المعبرة فى «عفريت النهار» التى فازت بها بجائزة مهرجان الإسكندرية الدولى إلى الوله

الفرويدى والندم الأسخيلوسى انتظارا للفوز بجائزة أخرى، ومحمد نجاتى الوجه الجديد الذى قفز متقدما الصفوف قفزة أوديبية لتخليص الدجع وهو يدفع الثمن حياته.

«عرق البلح» كل شيء فيه جميل، فيما عدا المعالجة، فهى التى تبعده عن الجماهيرية، فلماذا تتعارض الجوائز دائماً مع الجماهيرية، إننا نبحث عن هذه المعادلة ونسعى إليها مهما كانت.

و... كلمة

وهل تلتقى الدموع بالصخور؟!

١٤ ـ ٧ ـ ١٩٩٩

# الآخر.. فيلم يتعالى على الجمهور!

**لا ننسى** الأفلام المتميزة والممتازة «باب الحديد»، «الأرض»، «الناصر صلاح الدين» من مرحلة يوسف شاهين الأولى الناضجة، أما مرحلته الثانية التى بدأت بفيلم «العصفور» مروراً بأفلام الترجمة الذاتية التى تدخل فيها بقلمه وحياته فقد شابها الغموض وتشوش الفكر وتخبط المعالجة وعدم وضوح الرؤية.. إلى أن بشر فيلم «المهاجر» برغم تعلقه ببعض سلبيات المرحلة الثانية، بمرحلة ثالثة تقدم أفلاماً رفيعة المستوى، ضخمة الإنتاج، وصلت إلى قمتها وكمالها واكتمالها فى فيلم «المصير» الرائع..

وتوقعنا أن يستكمل فيلم «الآخر» ثلاثية تعتمد على التمويل الدولى وصولاً إلى العالمية من خلال الاشتراك فى «مهرجان كان» ولو خارج المسابقات الرسمية بعيداً عن منافسات ومتاهات حصد الجوائز.. ولكن يوسف شاهين عاد مخرجاً وكاتباً إلى مرحلته الثانية بغموضها وتشوشها وتخبطها.. فمن هو الآخر؟.. هل هو أمريكا وإسرائيل؟!.. أما أمريكا وإن كانت تلعب دور الشرطى المتطوع أو مدفوع الأجر أو المرتشى، فقد دافعت عن دول عربية (الكويت والسعودية) ضد دولة عربية معتدية (العراق) بدون وجه حق أكثر مما دافعت دول عربية أخرى، ودافعت عن شعوب إسلامية فى كوسوفا ضد شعب عرقى معتد فى يوغوسلافيا أكثر مما دافعت دول إسلامية أخرى، ورعت ولا زالت ترعى السلام فى الشرق الأوسط حتى وإن كانت أكثر انحيازاً لإسرائيل، وأما إسرائيل فقد أبدت استعدادها للسلام رغم تعطله بسبب تعنت الحكومة السابقة التى وصلت إلى الحكم نتيجة لامتناع الفلسطينيين عن التصويت، وها هى

نبدى استعدادها للسلام لمواصلة طريق السلام فى ظل الحكومة الجديدة التى تفاعل بها الرئيس مبارك والرئيس عرفات والرئيس الأسد أيضاً.. هذا هو الآخر، فماذا يريد أن يقول يوسف شاهين وأى شعارات يتمسك بها إضافة إلى التشدق بعبارات فضفاضة مثل النظام العالمى الجديد والهيمنة الأمريكية والإرهاب الدولى، أم أن كل هذا لحساب أوروبا وفرنسا فى مقدمتها؟! إن غزواً عسكرياً أو اقتصادياً أو ثقافياً لا تتطلع إليه أمريكا ولا تقدر عليه إسرائيل، ودورنا أن نحاذر من أمريكا ولكن من المهانة أن نخشى إسرائيل.. فى «الآخر» تتجدد بالمصادفة غير المنطقية تيمة روميو وجولييت العصريين اللذين تخطيا حدود العواطف الملتهبة والحرمان الموجع واندفعا نحو كل شىء حتى الموت.. ولكن ما الداعى لمشهد اغتصاب روميو الزوج لجولييت زوجته وبهذا الأسلوب غير الشرعى وهذه الطريقة غير المشروعة؟!.. وما الداعى لمشهد روميو وهو شبه عار تاركاً المصور يستعرض جسده بشكل فج ومقزز؟!.. وما الداعى لهذه الازدواجية الشائكة المتشابكة، إذ تحمل الأم وابنها الجنسيتين الأمريكية والمصرية معاً، بينما تنتمى الأم لأمريكا والمسيحية وينتمى الابن لمصر والإسلام؟!..

ما الداعى لاعتراف الأم بخيانتها ومواجهة ابنها ابن حرام؟!..

وما الداعى لهذا الخلط بين الحقيقة العلمية والخيال العلمى واللاعلم على الإطلاق، فلقاء شخصين واقعياً فى مكان واحد عبر الإنترنت لم يحدث على الأقل حتى الآن وافتراض حدوثه ضرب من الخيال العلمى بل واللاعلم لا يستقيم مع واقعية الفيلم الممتزجة خطأ بالفانتازيا، فهل هو استخفاف بعقل الجمهور بما فيه من مثقفين وعلماء أيضاً؟!

وما المقصود بصفقة إقامة مجمع الأديان الذى حلم به السادات؟!.. لكن أجمل ما فى هذا الفيلم كما فى فيلم «الأرض» حيث تتمسك يد الفلاح المخضبة بالدماء بالأرض، تتماسك يدا روميو وجولييت المخضبتين بالدماء فوق الأرض.. الإخراج غاية فى الدقة والإتقان والروعة.. تصوير محسن نصر غاية فى الوضوح والجمال والإبهار.. موسيقى يحيى الموجى غاية فى

التأصيل والتحديث والشجن.. لكن سيناريو يوسف شاهين وخالد يوسف فهو غاية فى التغريب والارتباك والاضطراب، وحوارهما غاية فى المباشرة والتهويل والسوقية، مما أثر على مونتاج رشيدة عبد السلام الذى تم بطريقة السيناريو نفسها.. ولقد أراد المخرج أن يقدم نسخة جديدة من عمرالشريف وفاتن حمامة ولكن المقارنة التى فرضت نفسها جاءت ظالمة لهانى سلامة فى «تبريقة» عينيه الخاليتين من «البريق» وقبلته الحسية الخالية من لهيب العاطفة، ولحنان ترك، فى «شقاوة الطفولة» الخالية من «الدلال الأنثوى» ..أما نبيلة عبيد فقد أقنعها المخرج لأنه يوسف شاهين بدور الأم على هذا النحو الأوديبى مضموناً وإن كانت قد أدته من قبل على طريقة الأم الشابة التى تزوجت وهى بعد طفلة غريرة، ومن حيث الشكل الذى أظهر الحقيقة دون كذب أو تجمل.. وأما محمود حميدة فقد جاء مهمشاً دوراً وأداء، وكذلك عزت أبو عوف.. بينما اجتهد حسن عبد الحميد وأحمد فؤاد سليم وإن فاقت وتفوقت لبلبة من حيث الاجتهاد وعمق الأداء.. الأمل، كل الأمل أن يستعيد يوسف شاهين مرحلته الأولى وأن يعيدها بمزيد من النضج!..

**و.. كلمة**

**نهين العقل كثيراً إذا ما ناقشنا**
**أموراً لا ترقى إلى مستوى الفكر!**

**٢١ - ٧ - ١٩٩٩**

## عبود.. والوقوع في هوة الضحك !

**ويجيء** الفارس الخشبي الثالث في المربع البرونزي، علاء ولي الدين بعد أحمد آدم وأشرف عبد الباقي، في انتظارمحمد هنيدي.. فمن المعروف علميا أن الدعاية المبالغ فيها تأتي بنتائج عكسية، والمبالغة التي صاحبت دفع ممثلي الكوميديا فجأة إلى مصاف النجوم بتحد سافر وثقة عمياء وغرور قاتل هي التي دفعتنا أيضا إلى الترقب والتحفز والانتباه.. لقد كانت نجومية إسماعيل ياسين مثلا مرتبطة بزمانها وظروفها، ولم تتكرر حتى الآن، ويخطئ من يقارنها بنجومية عادل إمام الذي جمع - في السينما بصفة خاصة - بين شقي الدراما، الملهاة والمأساة.. ولقد كان المنتجون المعتمدون فنيا على وعي تام بلعبة النجوم وصناعة النجوم، وكان بمقدورهم دفع عدد كبير من المضحكين إلى مصاف النجوم بمنطق منتجي اليوم نفسه، عبد السلام النابلسي واستيفان روستي وعبد الفتاح القصري وحسن فائق وزينات صدقي وعبد المنعم إبراهيم وعبد المنعم مدبولي وغيرهم. ولكنهم احتفظوا بهم في خط الوسط لمعاونة النجوم في التقدم نحو الهدف، وعندما حاول بعضهم الانفراد والتفرد لم يحققوا أي نجاح وعادوا إلى مراكزهم الطبيعية مرة أخرى.. هكذا قال التاريخ وهكذا يقول المنطق، ولعلنا نفيد من عبرة التاريخ ووعي المنطق، دون مكابرة أو عناد أو حتى مراهنات!

ظهر أحمد آدم في «ولا في النية» ولم يحقق النجاح المنشود، وظهر أشرف عبد الباقي في «حسن وعزيزة» وكان أفضل وإن كانت أمامه فرصة التحسين،

فى ملحق «أشيك واد فى روكسى» ويظهر علاء ولى الدين في «عبود على الحدود» ليؤكد نظرية «من يصلح لماذا» فلاعب الدفاع الذى يمنع تسجيل هدف فى مرماه لا يقل أهمية عن لاعب الهجوم الذى يسجل هدفا، ونستطيع القول بضمير مستريح أن مشهد الانتحار فوق سطح مجمع التحرير فى فيلم «الإرهاب والكباب» أفضل من كل مشاهد «عبود على الحدود» لأن المشهد من فصيلة كوميديا الموقف بينما الفيلم من فصيلة كوميديا إسماعيل ياسين التى عفى عليها الدهر ولم تعد صالحة لهذا الزمان، علما بأن إسماعيل ياسين نفسه لم يصل إلى النجومية ولم يحصل على البطولة إلا بعد سنوات وأفلام!

فارق كبير أيضا بين القصة البسيطة فى أفلام الماضى والقصة الساذجة فى أفلام الحاضر، فالقصة فى «عبود» ساذجة ومفتعلة ومتشعبة»، والسيناريو مفكك ومشتت ومهترىء» والحوار ضعيف وبارد ومباشر فالكاتب أحمد عبد الله أراد أن يجند أدواته فى خدمة البطل ولكنه لم يفصلها على مقاسه ولم يوظفها تبعاً لقدراته ولم يطوعها على حسب إمكاناته.. وحاول شريف عرفة أن يهيئ المناخ وأن يحدد الإطار وأن يوحد المواقف وأن يستثمر الممثلين ولكن محاولاته لم تنجح لأنه «لم - ينجح أحد» بداية من مدير التصوير أيمن أبو المكارم الذى ركز على الظلام والإظلام كما ركز على امتداد الصحراء الشاسعة وقمم الجبال العالية وواحة رجل المافيا الغريبة ومعركة الشرطة مع الخارجين على القانون وكلها مشاهد بمواصفات تصلح للأسلوب المأساوى والاجتماعى والبوليسى ولا تصلح للكوميديا.. ولم تضف موسيقى نبيل على ماهر جو المرح الذى تتطلبه الكوميديا.. أما علاء ولى الدين فجاء أداؤه سطحياً يؤدى من الخارج معتمداً على شكله دون أن يصدر من الأعماق فيما عدا بعض المشاهد التى ربما أحسها أكثر وانفعل بها أكثر وأكثر، ومع هذا لا نملك إلا أن ننتظره مرة أخرى فى محاولة أخرى. . وأما كريم عبد العزيز فهو ضحية من ضحايا الدفع الصاروخى واللمعان بسرعة البرق دون قاعدة قوية وإعداد سليم بغض النظر عن الدور الملائم والشخصية المناسبة.. وأما أحمد حلمى فهو ضحية أخرى من نوع آخر، نوع المنتقلين من الشاشة الصغيرة

بنجاح ما فى مجال غير التمثيل إلى الشاشة الكبيرة فى مجال التمثيل، وهو خلط غريب حقا من الممكن أن يعصف بالنجاح الأول دون تحقيق أى نجاح فى عالم التمثيل، كما حدث حديثاً مع طارق علام ومن قبل مع المذيعات والمذيعين، والرياضيات والرياضيين وعارضات الأزياء وفتيات الإعلانات.. وأما غادة عادل فربما تكون قد ظلمت حتى الآن ولم تجد دوراً يفجر طاقاتها الكامنة.. وأما محمود عبد المغنى فقد استطاع أن يتجاوز بتعبيراته العميقة الصادقة حدود الكوميديا، ولم يقع فى هوة الكوميديا التى وقع فيها الجميع بما فيهم الفنان القدير حسن حسنى! إن الجمهور أيضا مسئول مسئولية مباشرة فى طلبه الدائم للكوميديا لأسباب اجتماعية ونفسية ثم قبوله وتقبله وإقباله على هذا النوع من الكوميديا بدعوى أن هذا هو المتاح وأنه لا بديل!

**و.. كلمة**

**الحياة رغم كل شىء حياة!**

**٤ - ٨ - ١٩٩٩**

# الهبوط فى أمستردام !

**حتى** لا نقول «السقوط» نخفف الوطء فنقول «الهبوط فى أمستردام» أى فى فيلم «همام فى أمستردام».. فبعد الصعود السريع من إسماعيلية أى «إسماعيلية رايح جاى» إلى الجامعة أى فيلم «صعيدى فى الجامعة الأمريكية» رغم تحفظاتنا الكثيرة عليه ها هو الهبوط الأكثر سرعة يحدث فى فيلم «همام فى أمستردام» خلافاً لكل التوقعات سواء على مستوى النقاد أو على مستوى الجمهور.. وكنا قد توقعنا ذلك وتنبأنا به لدرجة الرهان الذى استهان به البعض وما زال البعض الآخر يكابر ويزايد..

أما الجمهور الذى يلعب على وتره أصحاب المصلحة ضاربين عرض الحائط بالآراء والرؤى النقدية، فقد يخدع بعض الوقت أو معظم الوقت ولكنه بالفطرة والتجربة لا يمكن أن يخدع طوال الوقت، وقد يتقبل ظاهرة ما ويستقبلها ويستسلم لها ويذوب فيها ويتمسك بها لأنه يرغب فيها كما الطفل البرىء الذى يحب دميته، فإذا ما أصابته بالملل نتيجة عدم تجددها حطمها على الفور، وكذلك الظاهرة إذا اتضح بعد فترة طالت أو قصرت أنها فقاعة، تلاشت فى الفراغ وتحولت إلى موجة أو هوجة أو ذكرى.. وأما أصحاب المصلحة، فنانو وصناع وتجار السينما، على اعتبار أن السينما فن وصناعة وتجارة، فكيف تعاملوا مع هذه الظاهرة، ظاهرة النجوم الجدد!.. كنت أول من أشاد.. ولو جزئيا ـ بفيلم «إسماعيلية رايح جاى» فى الوقت الذى استهان به الجميع ولكنى لم أرجع إشادتى إلى الممثل محمد هنيدى على الإطلاق، ودللت على ذلك فيما بعد باشتراكه فى فيلم البطل الذى لم يحقق نجاحاً جماهيرياً

مماثلا.. الحكم إذاً ينطبق على أى فيلم ككل وليس على عنصر واحد من عناصره مهما تكن.. فليس كل من ينجح فى مشهد أو دور مساعد نطالب بدفعه فجأة وبسرعة نحو البطولة، وإلا فعلنا معه كالدب الذى يقتل صاحبه «فالرباع الذى ينجح فى رفع مائة كيلو بنطرة واحدة لا يعنى أنه سينجح بالضرورة فى رفع ألف كيلو».. ويجىء دور كاتب السيناريو الذى إذا نجح فى تفصيل فيلم بمساعدة المخرج على ممثل بعينه - كما حدث فى فيلم «صعيدى فى الجامعة الأمريكية» - فقد لا ينجح فى كل مرة - كما حدث - فيلم همام فى امستردام - فضلاً عن أن الممثل أى ممثل يشبه بئر بترول يحتوى على مخزون كمى ونوعى يختلف عن غيره بالزيادة والنقصان، ومخزون محمد هنيدى يقل كثيراً عن مخزون عادل إمام مثلاً، وتلك قضية أخرى.. ونصل إلى صناع وتجار السينما أى المنتجون والموزعون، فنجد أنهم بالغوا فى الدعاية التى سبقت وصاحبت صناعة هذا النجم ومن بعده نجوم ثلاثة والبقية تأتى، من منطلق «العيار الذى لا يصب يروش» وبالفعل تمت الروشة أو الروشنة بأسلوب شباب اليوم وعلى طريقة «اربح واجرى» قبل أن يفيق الجميع وليحدث ما يحدث، بدليل طرح الفيلم فى كل هذه الدور دفعة واحدة، وهى لعبة مليئة بالمغالطات، فعدد الرواد محدود مهما فاق كل التوقعات، هذا العدد يستوعب فى هذه الدور على امتداد شهر مثلا، ويستوعب فى دور أقل على امتداد شهور، وهو عدد يقبل القسمة على ثلاثة أو أربعة إذا استبعدنا من يشاهد الفيلم أكثر من مرة حتى لا نخدع فى التفاخر بعدد المشاهدين.. ولا نريد أن نكرر كارثة الأجور التى تحدثنا عنها من قبل.. ونشاهد الفيلم مرتين - على غير العادة - فى حفل التاسعة كامل العدد وفى حفل الواحدة قليل العدد فنلاحظ أن عدوى الضحك تنتشر بسرعة فى الحالة الأولى ولا تصدر على الإطلاق فى الحالة الثانية، فهى عدوى مماثلة لحالة الرقص والتصفيق والاندماج والتشنج التى يعيشها الشباب فى حفلات الأغنية الشبابية بإرادتهم وما المغنى إلا مناسبة لإجراء الطقوس الشبيهة بالزار، بدليل أن المغنى يظل فى واد والشباب فى واد آخر، والحالة ذاتها تحدث فى العالم الغربى أيضا وربما

فى العالم أجمع، وهذا كله ليس دليلا على النجاح المطلق.. ونعود إلى مشاهدة الفيلم فلا نعثر على كوميديا من أى نوع، فالموضوع يطرح مشكلة الشباب المصيرية التى طرحت من قبل كثيراً وينتهى بنجاح الشباب فى الخارج دون الداخل مؤكدا على الوحدة الوطنية والخلافات العربية والتحدى الصهيونى ومناهضة التطبيع، وهى قضايا لا تحتمل الكوميديا.. فلنتغاضى إذاً عن الكوميديا الخالية من المواقف المعتمدة على النكات وكأننا فى مقهى وليس فى سينما، ونتناول الفيلم من مفهوم اجتماعى لا جديد فيه ومفهوم سياسى يخدم المنطق الإسرائيلى القوى فى مواجهة المنطق العربى الضعيف الرافض بلا وعى ولا إقناع كما حدث فى أفلام سابقة، وهى لعبة تستهدف مشاعر الجمهور لانتزاع تصفيقه وتأييده، ولكن الجمهور قد كشف اللعبة.. السيناريو والإخراج ضاعا فى السياحة الهولندية البديعة، والحوار تبخر وذاب فى المشاهد الخلابة هناك وضعف وفتر فى المشاهد المأساوية هنا. وساعد المونتاج على الرتابة والملل فى النصف الأول من الفيلم وعلى الإطالة فى النصف الثانى منه، ولم تفرق الموسيقى بين المواقف فى الداخل والخارج سواء كانت تستدعى البهجة أو الشجن.. ويلفت النظر إن محمد هنيدى منذ فيلم «قشر البندق» وهو يؤدى بصدق المشاهد الميلودرامية أفضل بكثير من الكوميديا التى دفع إليها دفعا كما حدث مع نجيب الريحانى، الذى قلل من الكوميديا ليحتفظ بالأداء الإنسانى، فليت هنيدى يفعل ذلك وليته لا يغنى مثل من سبقوه ـ الله يسامحهم ـ لدرجة إصدار كاسيتات ـ ورغم أداء أحمد السقا المتميز إلا أن دفعه إلى البطولة مثلما حدث مع عصبة الأربعة سيضير به تماما مثلما أضيروا.. ولم تظهر موناليزا بحجم الدعاية التى صاحبتها وصاحبت «همام فى أمستردام»!

**و.. كلمة**

**من ينعم بالحرية للحظة من المستحيل أن يرضخ للاستبداد والعبودية حتى الموت!**

**٢٥ ـ ٨ ـ ١٩٩٩**

## الهبوط فى روكسى!

**هذا** الفيلم «أشيك واد فى روكسى» هو الفيلم الرابع للكوميديان الرابع فى المربع الخشبى داخل حلبة السباق الوهمى المحموم.. فبعد «ولا فى النية» لأحمد آدم و«عبود على الحدود» لعلاء ولى الدين و«همام فى أمستردام» لمحمد هنيدى يجىء هذا الفيلم «أشيك واد فى روكسى» أو «أهيف واد فى روكسى» لأشرف عبد الباقى..

وأشرف عبد الباقى ممثل متمكن يؤدى كل الشخصيات بما فيها الفتى العاشق ويؤدى كل الألوان بما فيها الميلودراما، ولقد لفت الأنظار منذ ظهوره فى مسرحية «سحلب» فى دور صغير فتح أمامه الطريق للأدوار الرئيسية، ثم تطلع للبطولة سواء فى المسرح أو السينما أو التليفزيون ولكنها البطولة المشتركة التى حقق من خلالها نجوميته، أما عندما انجرف إلى سباق النجم الأوحد الذى كنا قد تخلصنا منه بأفول نجم الكبار، وبانتهازية ملء الفراغ واحتلال الأماكن المرموقة بدعوى الإحلال والتغيير تاه مع أقرانه لأنهم ارتدوا ثوبا أكبر من مقاسهم.. هنيدى مثلا كان أفضل فى فيلم الخير «إسماعيلية رايح جاى» الذى تنبأنا بنجاحه دون غيرنا، وعلاء كان أفضل فى فيلم الصحوة «الإرهاب والكباب» رغم المشاهد القليلة التى ملأ بها الشاشة، وآدم كان أفضل فى مسلسل التسالى «الأرموطى» كذلك أشرف كان أفضل فى الفيلمين السابقين على البطولة المطلقة المنفردة «حسن وعزيزة» و«كلام الليل».. ومن هنا

خسارتهم جميعاً وخسارتنا فيهم، وكان عليهم أن يتعلموا من أستاذهم عادل إمام الذى قدم إلى جواره نجمة وعددا من الممثلين الأكفاء فى أحدث مسرحياته «بودى جارد» .. فكيف وقع أشرف عبد الباقى فى مصيدة النجم الأوحد؟!.. تخبط فى هرج ومرج الفكرة الساذجة والمعالجة المسطحة والإخراج المشتت والموسيقى الهابطة أو ما يمكن إطلاق مصطلح «سمك لبن تمر هندى» عليه.. فقد خاب ظن المشاهد منذ اللحظة الأولى حتى اللحظة الأخيرة، لأن الشياكة لم تظهر على الإطلاق بل على العكس ظهرت الملابس الغريبة والتسريحات الأكثر غرابة، ولأن روكسى كمنطقة شهيرة فى حى مصر الجديدة الأشهر لم تظهر هى الأخرى بل ظهرت أماكن مختلفة تماما، أما الذى ظهر فعلا فهو «الواد» أو الولد أو الشاب، لكن الإصرار على استخدام لفظ «الواد» إنما يدل على السوقية والدونية والهيافة والتفاهة وهى الأشياء التى ظهرت بالفعل وبوضوح تام.. فما هذا الذى يفعله حسين الإمام الذى يريد أن يكون موجوداً فى كل شىء التأليف والتمثيل والموسيقى والغناء والإنتاج، ولا ينقصه غير الإخراج والتصوير ولا مانع من المونتاج والديكور أيضا.. وما هذا الذى تفعله سحر رامى التى كانت فى حاجة إلى تقديم جيد وأكثر ملاءمة نظراً لابتعادها عن السينما أو ظهورها فيها نادراً.. وما هذا الذى تفعله عبلة كامل بعد أن قدمت أدواراً جيدة، وإن أصبحت ومنذ فترة نمطية ومكررة بالأسلوب نفسه والطريقة نفسها فى كل الأدوار رغم اختلافها، فهى تقدم بعدا واحدا كما اللازمة أو القافية دون تنويع أو تلوين، وعليها أن تعيد النظر فى اختيار الأدوار والبحث عن «سكة» جديدة لكل دور جديد.. وما هذا الذى فعله أشرف عبد الباقى فى شعره وملابسه وطريقة الأداء ومحاولة الإضحاك بأى شكل بعيداً عن الكوميديا التى يجيدها، لقد ظلم نفسه بتلك البطولة المطلقة المنفردة وظلم فنه بهذا الدور السطحى فاستحق أن يكون بدلا من «أشيك واد فى روكسى» أهيف واد فى الدنيا، ونحن نقصد الشخصية وليس الإنسان

بطبيعة الحال.. أما العناصر الأخرى فهى لا تستحق الذكر ولا التحليل ولا حتى التعليق، وكفى المؤمنون شر القتال.

**و.. كلمة**

**أن نصبر حتى يضيق الصبر،**
**قوة.. لكن التمادى فى الصبر،**
**ضعف وليس قوة!**

**٢٠ ـ ١٠ ـ ١٩٩٩**

# النمس.. ذلك الكوميديان الناضج!

**بما** أن «همام» كسر الدنيا، وبما أن «عبود» كسر الدنيا أكثر، بمنطق جمهور الشباك، رغم أنهما قدما تهريجاً لا يرقى أبدا إلى أى مستوى من مستويات الكوميديا حتى وإن كانت الكوميديا الارتجالية أو التلقائية، فإن «النمس» محمود عبد العزيز تنبه أخيراً - بفضلهما والحق يقال - إلى موهبته الكوميدية الفذة الكامنة فى داخله التى كان يطلقها بحساب فى مناطق متفرقة من أفلامه وعلى حسب الشخصية والمواقف دون تزيد أو إقحام وليس بهدف الضحك والإضحاك «عمال على بطال».. وهكذا قرر أن يقدم فيلما كوميديا يثبت فيه أنه قادر على إضحاك الجمهور وتكسيرالدنيا والشباك - وهذا ما نتوقعه - و«ماحدش أحسن من حد» و«اللى تكسب به ألعب به».. ومع هذا فقد جاء قراره مصحوبا بوعى فنى كفيل بالحفاظ على تاريخه الناصع بغير إسفاف أو ابتذال أو استجداء معتمدا على كاتب ملتزم بالحد الأدنى من الكتابة الهادفة هو عصام الشماع ومخرج جاد حتى عندما يضحكنا - رغم بعض هناته - هو على عبد الخالق.. و«النمس» هو الفتى الشعبى البسيط الشهم الفيلسوف بالفطرة الذى يجيد عمل كل شىء، ومع هذا فهو سيئ الحظ على طريقة «سبع صنايع والبخت ضايع» فهو سائق وقناص وملاكم ومصارع ماهر ولكنه مصاب بداء النساء وهن دائماً سبب فشله وضياعه وصعلكته وعبثيته ووجوديته، وعندما يقبل العمل مع الكبار يتعرض للموت والبطش والغدر والانهيار، إلا أن معدنه الأصيل واقتناعه بحكمة صديق والده المتدين السمح الطيب وحبه واحترامه لبنت حارته الصحفية العصامية واللذين يمثلان له

الإيمان والوعى والضمير، كل هذا يحميه من الضياع ويعيده إلى حارته وناسه ليبدأ من جديد.. فى هذا الإطار أتاح السيناريو والحوار فرصة للكوميديا النظيفة لولا الاسترسال فى الجزء الثانى من الفيلم فى العنف والقتل والنصب والنهب والخيانة والمطاردات الغريبة على مجتمعنا وغير المنطقية فى سير الأحداث..

السيناريو تضمن مواقف وشخصيات وعبارات وكلمات من واقع مجتمع الشباب العشوائى ومجتمع اللصوص الانتهازيين والأفاقين الذين يتنكرون ويتسترون وراء مسمى رجال المال والأعمال، وامتلأ الفيلم بلمحات إخراجية تغوص فى الواقعية على جانب وتحلق فى عالم التخيلات على جانب آخر.. أما محمود عبد العزيز فقد عاد إلى دور الفتى الأول الذى لا يزال يتمتع بوسامته وفتوته فى إطاره الكوميدى الكامل المتكامل كما «شجيع السينما» الذى يهش بيديه تجمع صبيان الكوميديا بأسلوب «وسع يا جدع انت وهوه المعلم وصل».. يلتف حوله الشيخ عبد العزيز مخيون مجسدا العقل والحكمة والدين والسماحة بأعلى درجاتها بعيداً عن تشنج المسلسلات الدينية، والصحفية سهام جلال وهى وجه جديد يتخذ مكانه بهدوء وثقة وسط «هوجة» الوجوه الجديدة.. وأما نهلة سلامة فمازالت تتخبط فى أدوارها ولم ترسم لنفسها شخصية مستقلة فى الأداء بعد كل هذه الخبرة وكل هذه الفرص.. وأما حسين الإمام فقد وقع أخيراً على الشخصية الملائمة التى جسدها بطريقته الخاصة وباقتناع شديد.. وأما سهير رجب فلم تضف إلى دورها المتميز فى فيلمها الأول «عفريت النهار».. ويجىء مونتاج حسين عفيفى محققاً للإيقاع السريع الذى لم يسمح بلحظة ملل رغم طول الفيلم وانقسامه بين قاع المدينة وقمة الفساد، وهو ما جعل موسيقى مودى الإمام تتوزع بينهما بما عبر عن الجو العام لكليهما، وهكذا حرص تصوير كمال عبد العزيز على النفاذ إلى أعماق القاع المظلم السحيق والتحليق فوق القمة الفقاعية الهشة!

**و.. كلمة**

**أن تحب هدفك شىء عظيم، ولكن**
**لا تدع الهدف يتحكم فيك!**

١٢ - ١ - ٢٠٠٠

# جنة الشياطين.. الجوائز والجمهور!

**مغامرة** جريئة تنطوى على ذكاء شديد أقدم عليه الفنان محمود حميدة ثلاث مرات دفعة واحدة، مرة وهو ينتج هذا الفيلم «جنة الشياطين» ومرة وهو يختار دوره ومرة وهو يعرض الفيلم فى فترة عيد الفطر مع أفلام الأعياد الكوميدية التى تساير الموجة الطارئة فى مسيرة السينما المصرية..

أما مغامرة الإنتاج الذكية، فلأنه فيلم غير عادى مغرق فى الغرابة وضد كل التيارات، قد يضحى بالجمهور وقد يحصد جوائز محلية ودولية، ومع هذا فتكلفته محدودة، فالنجم هو محمود حميدة نفسه ومعه وجوه جديدة وبالتالى لا توجد أجور مرتفعة للممثلين وغيرهم، بالإضافة إلى أن الفيلم يقع فى أربعة فصول أى ساعة وثلث الساعة بينما المتعارف عليه أن يستغرق الفيلم بين ساعة ونصف إلى ساعتين أو أكثر، ومن هنا التساؤل هل هو فيلم روائى طويل أم قصير أم متوسط. وأما مغامرة العرض الذكية فتتمثل فى كسب عدد من جمهور العيد العابر الذى قد لا يجد أمامه غير هذا الفيلم بعد مشاهدته للأفلام الأخرى، لأنه جمهور قد لا يفكر فى ارتياد هذا الفيلم فى الأيام العادية..

ونتوقف عند نوعية الفيلم.. فى البداية يشكر لصناعه أنهم سجلوا اسم مؤلف الرواية الأصلية «صرخة الماء» أو «الرجل الذى مات مرتين» البرازيلى جورج أمادو.. وإن كان هذا هو السبب المباشر فى غرابة الموضوع والشخصيات والأسلوب، رغم أن الكاتب الأصلى قد تأثر بكتاب منتصف القرن

الماضى الفرنسيين خاصة جوستاف فلوبير رائد الواقعية وصاحب «مدام بوفارى»، واميل زولا رائد الطبيعية الذى كتب عن عمال المناجم بمفهوم اشتراكى، وخاضا فى الواقع حتى الثمالة وصورا القبح لدرجة الصدمة ومع هذا حافظا على الجمال، ومن هنا جاء ذلك التناقض بغير تناقض وذلك التضاد بغير تضاد.. فماذا فعل أسامة فوزى مخرجاً لفيلمه الثانى بعد «عفاريت الأسفلت» ١٩٩٦ مستعينا بكاتب سيناريو الفيلم الأول أيضا مصطفى ذكرى؟!

اعتمد على الواقعية المفرطة لدرجة الطبيعية، ولكنه بدلا من أن يمزجها بالرمزية والصوفية والعدمية والفانتازيا والخيال، خلط بينها جميعا، فوضع المشاهد منذ اللحظة الأولى فى حيرة بين التصديق وعدم التصديق، بين المنطق واللامنطق بين المتابعة الواقعية ومفاجآت ما وراء الواقع أو ما وراء الطبيعة، فما الدوافع المقنعة لتحول منير البورجوازى الذى يعيش فى مجتمع سوى ومحترم إلى «طبل» الصعلوك الذى يعاشر مجتمعا فاسدا ومنحلا؟!.. وما معنى أن يخرج الميت لسانه ويتنفس ويمسك وجه المرأة بيديه ويضحك ويصدر أصواتا ويحتسى الخمر حتى لو كان ذلك من وجهة نظر الآخرين وتصوراتهم؟!

أما مجموعة الصعاليك فلم تعبر أبدا عن ضيقها بهذا الضياع، ورفضه والتمرد عليه ومحاولة تغييره، بل بدوا سعداء تماماً بما هم فيه، حتى الساقطتين تمارسان الهوى بحب وليس بضجر، فهما تسعيان إلى المال وأيضا إلى المتعة، فأية متعة فى ممارسة الرذيلة، وأى متعة فى اصطحاب رجل ميت على مدى ليلتين كاملتين دون خوف أو رهبة، وأية سعادة تلك التى أبدتها ابنة الميت وهى تكتشف أن زملاء السوء سرقوا الجثة؟!

تصوير طارق التلمسانى نجح بإيعاز من المخرج فى جعل النهار الوحيد مظلما كالليل تماما، ديكور نهاد بهجت حول القبح إلى ديكور أنيق، مونتاج خالد مرعى لم يكتف بضبط الإيقاع ودقة الوصل بل أضاف التكثيف الشديد، موسيقى فتحى سلامة وفقت فى اختيار الجمل الموحية، إخراج أسامة فوزى أضفى روح القيادة بمعاونة المدير الفنى محمد عبد الهادى، فى عنصر جديد

على السينما المصرية هو اختيار الممثلين وتدريبهم، أداء محمود حميدة لدور الميت إضافة جديدة لمسيرته الفنية وللسينما المصرية، فالسينما العالمية قدمت من قبل فيلم «إجازة مع ميت»... تمثيل لبلبة استمرار في الإجادة، منحة البطراوي وكارولين خليل وصلاح فهمي وعمرو واكد وسري النجار بشائر مبشرة!..

**و.. كلمة**

**إننا ونحن نرفض منطق «الشباك» لفرض المستوى الهابط، لا نقبل بسهولة في الوقت نفسه منطق «الجوائز» لتقبل كل ما هو غريب ومستغرب..**

**٢٦ ـ ١ ـ ٢٠٠٠**

## جود باى أمريكا !

**النقد** يستخلص أدواته من العمل ذاته..وفيلم «هاللو أمريكا» ليس فيلما كوميديا، فهو فيلم اجتماعى ـ سياسى لا علاقة له ببخيت وعديلة فى الفيلمين السابقين إلا باسميهما وشخصيتيهما.. فضلاً عن الكاتب والمخرج.. من هذا المنطلق نتناول الفيلم وبطله. .وبغض النظر عن موجة التصوير الخارجى فى الدول الأخرى وبغض النظر عن موضة استخدام اللغات الأجنبية والممثلين الأجانب فى عدد من الأفلام التى عرضت أخيراً، فإن «هاللو أمريكا» له وضع خاص لأنه يتعرض لأكبر دولة فى العالم حاليا، وهى الدولة المهيمنة وصاحبة نظرية العولمة، والنظام العالمى الجديد، والاقتصاد الحر، وعلاقة مصر والدول النامية بها وبسيطرة نظمها..

فقد استطاع الكاتب لينين الرملى ـ بحيادية وموضوعية ، رغم المبالغات والتجاوزات ـ أن يقدم أمريكا بما لها وبما عليها.. الحرية الشخصية بما فيها الجنس والشذوذ، احترام الإنسان وتسخير كل شىء من أجله، العدالة التى تطول الجميع حتى المرشح لرئاسة الجمهورية، المساواة التى تشمل العقيدة والعرق واللون، الإعلام الذى لايهادن ولا يجامل وقد يفضح ويضغط ويبتز، المافيا التى تخرب وتنهب وتسرق رغم أنف الشرطة والقانون، السود الخارجون على القانون، الإسلاميون الذين يحولون الدعوة إلى إرهاب، عبودية الدولار التى تحول الإنسان إلى كائن جامد بلا مشاعر ولا نخوة ولا شهامة، وهكذا.. كما استطاع المخرج نادر جلال أن يبدأ الفيلم مرحبا بأمريكا «هاللو أمريكا» بما

تحمله الشخصيتان المصريتان من آمال وأحلام، وأن ينهيه مودعاً لها بما حملته الشخصيتان من إحباط وآلام، ولهذا فإن «جود باى أمريكا» أو «الوداع يا أمريكا» هو العنوان الأوفق والأدق لأنه المعنى المستهدف من الفيلم.. ونتوقف عند البطل فنجد أن شخصيته كما رسمها الكاتب وحركها المخرج وأدى دورها الفنان عادل إمام جاءت متناقضة تماما، فهو يحمل القيم والفضائل ويلقنها للنبت الجديد المتمثل فى قريبه الطفل بعد أن يأس من تقديمه لقريبته الصبية، ومع هذا يمارس الحب مع فتاته مدعيا أنها زوجته، ويتزوج من زنجية قبيحة للحصول على الإقامة، ويرضخ لأطماع قريبه ومحاميه المتأمركان لابتزاز مرشح الرئاسة بعد اتهام ابنته زورا بأنها صدمته بسيارتها وهربت، بل يظل يساوم الحزب الآخر للفوز بملايين الدولارات.. الإخراج لم يقدم جديداً خاصة فيما يتعلق بالمواقف الكوميدية إلا فيما ندر، ولم يتمكن من الربط بين الفيلمين السابقين والفيلم الجديد رغم المحاولة التى بدأ بها الفيلم، والشخصيتان الرئيسيتان تجلسان على صخرة فى عرض بحر الإسكندرية تتطلعان إلى ما وراء البحار متذكرتين ما حدث لهما من قبل والتفكير فى الحلم الجديد.. تصوير محسن أحمد جاء موفقا فى المناظر الخارجية، خاصة نيويورك، وإن لم يوفق فى التصوير الداخلى واللقطات المكبرة لبعض الشخصيات.. مونتاج عادل منير رغم تميزه المعتاد فإنه وقع فى خطأين غريبين تماما عن إبداعه المعهود، مشهد فى بداية الفيلم قطع قطعاً حاداً بلا مبرر وقبل أن يتشبع المشهد، وعبارة ترددت مرتين متتاليتين بين إمام المسجد الأمريكى والبطل فى العربة.. موسيقى رامى إمام عبرت عن المواقف داخل مصر وأمريكا بما يتلاءم مع الموقعين المتعارضين، والحضارتين المختلفتين، وإن جاء التعبير عن الصخب الأمريكى أقل ومختلف عن واقعه.. أما عادل إمام الفنان - ولا نقول الكوميديان هنا - فقد تقمص الشخصية وعبر عنها بصدق وتمكن بلا افتعال ولا ابتذال ولم يلجأ إلى البطولة الزائفة ولا إلى الإضحاك الأبله، وإن كانت الدونجوانية ما زالت تغازله بقدر مغازلته ابنة المرشح الأمريكى والأمريكيات العابرات، فضلا عن صديقته أو خطيبته زوجة المستقبل

المجهول.. وأما شيرين فلا ندرى لماذا التمسك بها بطلة فى فيلم لا علاقة له بالفيلمين السابقين على اعتبار أنها ثلاثية والحقيقة غير ذلك.. بينما نجحت إيناس مكى فى أداء الشخصية الأمريكية فهماً وعمقاً، ولغة سليمة وملابس مناسبة، وكذلك أسامة عباس أداء وفهماً ولغة.. ولقد وقع الفيلم فى ثلاثة أخطاء قاتلة هى التى باعدت بينه وبين الجمهور، أولا ربطه بالفيلمين السابقين اللذين لم يحققا نجاحاً كبيراً، ثانياً اعتباره فيلما كوميديا ينافس فى الصراع الوهمى الدائر، ثالثاً استخدام اللغة الإنجليزية بكثرة حتى بين المصريين الأمر الذى أحرج الجمهور وأضاع عليه حسن ومتعة المتابعة..

**و.. كلمة**

**لسنا ضد الكوميديا ولا ضد الضحك، حتى لو كان بمفهوم الضحك للضحك، فنحن نضحك للنكتة، ولكن النكتة ذات المعنى والمغزى تضحكنا أكثر، وكذلك الكوميديا!.**

**٢ ـ ٢ ـ ٢٠٠٠**

# الكلام فى الممنوع مباح !

**الكلام** فى الممنوع مـبـاح.. بدليل أن المؤلف قال والرقـابة لم تمنع والسينما عرضت والجمهور شاهد فيلم «الكلام فى الممنوع».. والفيلم يتعرض لمافيا الاتجار فى الحبوب المخدرة، وهى مافيا تتكون من مسئولين كبار فى الدولة وكبار الأطباء الذين يقبضون الثمن غالياً، بينما يدفع الصغار الثمن غاليا أيضا، وربما دفعوا حياتهم بلا ثمن.. ومن الصغار ذلك الطبيب الذى يجبر على التورط فى جريمة قتل وتلفق له جريمة اغتصاب ويحكم عليه بالإعدام، فيهرب ويتخفى إلى أن يقع فى كمين ضابط تنفيذ الأحكام الذى يؤمن ببراءته ويسعى جاهداً لمساعدته لدرجة التعرض للنقل والعقاب فى الوقت الذى لا يعمل فيه الطبيب على إنقاذ نفسه حفاظا على خطيبته الطبيبة المتورطة مع المافيا والتى تتركه لحبل المشنقة دون مبالاة ولا رحمة، حتى يحصل الضابط على الدليل، مؤكداً اعتراف الطبيبة المنتحرة أخيراً، فيسارع الريح لإنقاذ الطبيب حتى بعد أن عرف أنه مسيحى، لأن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً فى وطن الوحدة الوطنية.

هذا هو سيناريو الكاتب ناجى جورج الذى أنتجه هانى جرجس فوزى وأخرجه عمر عبد العزيز ومثله نور الشريف.. أما السيناريو الذى اتخذ الشكل البوليسى للوصول إلى الحقيقة فقد وقع فى أخطاء كان من الممكن تجنبها، فعندما شاهد الضابط أحد أعضاء المافيا يضع الحبوب والأوراق فى الخزينة، تركه حتى أغلقها ولم يبلغ النيابة لكى تفتحها بالطريقة الشرعية والمشروعة،

ولجأ إلى لص خزائن لكى يفتحها متلصصاً ومعرضاً نفسه ومن معه لرجال أمن مقر المافيا.. وعندما وقعت شاهدة الزور فى قبضة الضابط بعد أن قررت أن تعترف بالحقيقة أمام النيابة تطولها طلقات رجال المافيا تهرباً من الحقيقة بينما قتل الضابط نفسه هو قتل للحقيقة كاملة، ومع هذا لم يحاول رجال المافيا التخلص منه.. وعندما يتوقع الضابط العثور على الحبوب فى عربة إسعاف ينصب كميناً فى الطريق، وهذا ليس من طبيعة عمله ولا من حقه وكذلك لواء موسيقات الشرطة المنقول إلى هذا العمل بسببه، ومع هذا يستجيب له ويشترك معه فى عمل قوات المرور والمباحث والنيابة على أكثر تقدير.. وأما الإخراج فقد حاول أن يوازن بين الأسلوب البوليسى والأسلوب الكوميدى، وقدم فيلما بوليسيا فى إطار كوميدى تجنباً للتوتر الدائم دون أن يقع فيما يسمى بالكوميديا السوداء، وإن طالت منه بعض المشاهد مثل مراسم دفن أم الطبيب المتهم، وحوار الضابط والطبيبة فى الكنيسة، وفتح الخزينة، وطلب جارة الطبيب نجدة والدها المحتضر.. وقد ساعد مونتاج رشيدة عبد السلام على هذه الإطالة التى لم تخفف موسيقى راجح داود من الإحساس بها وشغل المتفرج بنغمات معبرة وموحية فى الوقت نفسه.. أما تصوير سمير فرج فقد واكب المطاردة والجنازة والسجن بلقطات مناسبة، بينما غاصت الكاميرا فى مزيد من الواقعية التى لم تناسب التناول الكوميدى للمخرج.

نور الشريف أدى أداء متميزاً ومتفهماً للشخصية على الرغم من أن الدور أصبح معاداً ومكرراً فى أكثر من عمل من أعماله الأخيرة «عفريت النهار» و«ليلة ساخنة» و«عيش الغراب» و«الهروب إلى القمة».

ماجد المصرى تميز أكثر عندما عاد إلى البطولة الثانية فى دور يحتاج إلى تعبير أكثر مما يحتاج إلى الوسامة.. لطفى لبيب يحتل ببطء مكانة خاصة فى الأدوار المركبة غير النمطية بأداء سهل يمتنع على الكثيرين من المدعين.. ماجدة زكى تصعد بسرعة نحو الكوميديا الإنسانية الطبيعية بغير افتعال ولا تشنج ولا أكروبات أو بهلوانية أو مسخ، وهى تستعد لملء فراغ الكوميديانات بعد غياب الرعيل الأول وانسحاب الرعيل الثانى وعدم قدرة الجيل الجديد..

أما أنور رستم فقد عاد بقوة بعد غياب طويل للغاية كاد ينسينا أنه لا يزال موجودا فنيا على الساحة.. وأما منى عبد الغنى فلا ندرى لماذا أسند إليها هذا الدور قبل اعتزالها، على الرغم من عدم استثمارها كمغنية كانت لها مكانتها؟!

إن هذا الفيلم «الكلام فى الممنوع» يجىء - على الرغم من تأخر عرضه - فى توقيت مناسب بعد أحداث الكشح وزيارة قداسة البابا يوحنا، فرب ضارة نافعة!

**و.. كلمة**

**كن قويا حتى فى أقوى لحظات الضعف!**

**١٥ - ٣ - ٢٠٠٠**

# الشرف.. والمبدعون الجدد !

المبدعون الجدد في هذا الفيلم «الشرف»، ومن قبل في أفلام «فل الفل» و«أرض الخوف»، و«أولى ثانوى» ظاهرة ربما تنفرد بها «شعاع» المنتجة وهي اسم على مسمى، النور والضوء والدفء أيضا.. ففي «فل الفل» قدمت نيرمين الفقي بطلة استعراضية لأول مرة، وفي «أرض الخوف» قدمت فرح لأول مرة أمام النجم أحمد زكى، وفي «أولى ثانوى» قدمت لأول مرة محمد أبو سيف مخرجاً وأشرف محمد كاتباً والوجوه الجديدة ماهر عصام، أحمد حسنين، شريف بدوى، نور قدرى، وفي هذا الفيلم «الشرف» قدمت لأول مرة محمد شعبان مخرجاً وجيهان فاضل بطلة ولثاني مرة الوجوه الجديدة مصطفى شعبان وإنجي شرف بعد «فتاة من إسرائيل» وأحمد عز الدين بعد «كلام الليل».

وهي ظاهرة تعبر عن حب السينما الوطنية رغم ما يصاحبها من مغامرة إنتاجية تدرك مقدماً أنها لا تعتمد على «الشباك» بقدر ما تعتمد على جوائز المهرجانات وتقدير النقاد، وقد حصدت الجوائز بالفعل، وبالفعل نالت التقدير..

و«الشرف» سيناريو محكم من المحترفين الذين يعرفون سر «التركيبة» فقد ركز مصطفى محرم على أثر من آثار النكسة السلبية وهو الشرف الذى تعرض هو الآخر لنكسة مدمرة إثر رضوخ الفتاة الجميلة المثقفة النازحة مع أسرتها من بورسعيد إلى مشارف القاهرة للزواج من المعلم الجزار تحت وطأة الحاجة

مضحية - رغماً عنها وبضغط من شقيقها وزوجته - بخطيبها الضابط المحارب، ممايجعلها ترضخ مرة أخرى لنداء الحب ولهفة الفتى الجامعى ابن صديق زوجها بعد أن تكررت إهانات وانتهاكات الزوج لها، وعندما ينكشف الأمر يحترق الثلاثة الزوج والزوجة والحبيب على طريقة سجناء مسرحية سارتر الشهيرة.. وقد تناول المخرج محمد شعبان هذه المعطيات بما فيها من تقليدية مؤكدا الجديد فى الفلاش باك أى توازى أحداث الماضى مع تصاعد الأحداث المعاشة، وليس بالشكل المعروف الذى يبدأ بالنهاية ثم يعود بالفلاش باك لسرد الأحداث كاملة.. وغامر المخرج فى عمله الأول بدفع الممثلة جيهان فاضل إلى مصاف النجوم وتحميلها بطولة مطلقة لأول مرة أمام النجم المتمرس فاروق الفيشاوى، ولكنها لم تخذله بل أدت الدور بوعى واقتدار فاستحقت جائزة من مهرجان الإسكندرية الأخير مع جائزة للمخرج نفسه.. كما غامر المخرج بإسناد ثلاثة أدوار مهمة لثلاثة من الوجوه الجديدة التى لم تخذله هى الأخرى، مصطفى شعبان المحب الولهان الذى ينبئ بمشروع فتى أول دون تصعيد مفتعل ودون التفاف مندفع، وأحمد عز الدين الضابط المفقود الذى لم يأخذ فرصته كاملة فى الكشف عن موهبته ووسامته، وإنجى شرف زوجة الأخ التى تحسبها ممثلة مألوفة ومعروفة، فضلا عن صلاح رشوان الذى تميز فى هذا الدور مثلما تميز فى أدوار كثيرة سابقة.. أما فاروق الفيشاوى فقد أقنعنا أنه جزار ومعلم وابن بلد وشهم وغيور على كرامته إلى حد الموت.. وأما ماجدة زكى فلم تكن فى أسعد حالاتها.. مدير التصوير ماهر راضى كانت لديه فرصة ذهبية لو أنه اتفق مع المخرج على الاسترسال فى مشهد الحريق حتى احتراق المكان كاملا بما فيه ومن فيه.. مونتاج سلوى بكير وقع بالاشتراك مع المخرج فى تكرار وإطالة مشاهد الفراش وبالطريقة نفسها.. موسيقى يحيى الموجى جاءت معبرة طوال الفيلم رغم اختلاف المواقف والأحداث خاصة المشهد الأخير الذى كان من الممكن أن يصبح هو المشهد الرئيسى أو «الماسترسين» ديكور محمود محسن حاول أن يحاكى الواقع ولكن

«بيت المعلم» ظهر واضحاً أنه ديكور معد خصيصاً وليس مكاناً حقيقياً، والتميز هو أن تتحول الصناعة إلى طبيعة فلا نفرق بين ما هو مصنوع وما هو مطبوع.

إن هذا الفيلم «الشرف» من سلسلة أفلام الفن الخالص البعيدة عن موجة وهوجة الأفلام التجارية سواء كانت كوميدية أو حركية أو بوليسية أو لصوصية أو بطولية أو جاسوسية أو سياسية أو إرهابية أو مخدراتية، هى التى ستعيد ـ إذا استمرت وتغلبت ـ أمجاد السينما المصرية وأزهى عصورها الذهبية!

**و.. كلمة**

**قدر هو الحب، لكن المهم كيفية التعامل مع هذا الحب!**

**٢٢ ـ ٣ ـ ٢٠٠٠**

## أرض الخوف.. أم الممنوعات!

من المهمشين والضائعين إلى اللصوص والانتهازيين، انتقل المخرج المؤلف داود عبد السيد.. وكما استغرق نفسه بين الفئات السفلية، تاه بين الفئات العلوية.. وحتى الآن لم يضع قدميه على بداية الطريق ولم يمسك بيديه شيئاً من الحقيقة.. فما زالت الفانتازيا تداعب خياله حتى وهو يغوص فى عمق الواقع.. ويطلع علينا المخرج المؤلف بما أسماه أرض الخوف رغم أنه مقتبس من فيلم «دونى براسكو» بطولة آل باتشينو وجونى ديبب وليس تأليفا خالصاً.. وطوال الفيلم لا ندرى ما المقصود بالخوف ولا نشعر به، فالأرض التى نصطدم بها مليئة بالممنوعات، من مخدرات تبدأ بالحشيش وتنتهى بالبودرة، ومحرمات مثل زواج الليلة الواحدة على سنة الله ورسوله، وزراعة رجال مباحث المخدرات بطريقة غريبة وسط تجار الصنف، والقتل بالجملة والقطاعى دون حسيب أو رقيب..

ونتساءل أين نحن من هذه المافيا العالمية التى تتمسح بها أفلامنا وتتشبه، إن أقصى ما تحلم به أفلامنا لتزيد من حدة الصراع هى عصابات الصعيد الهشة التى تهرب من أول طلقة عيار نارى.. فلماذا التمسك بهذه الأفلام الأمريكية الناطقة باللغة العربية؟!.. أين العقل أو المنطق أو الواقع أو حتى الخيال فى زرع ضابط شرطة رغما عنه وسط تجار المخدرات والسماح له بالثراء الفاحش والاحتماء بالبادى جارد والخروج على القانون ثم نسيانه ونسيان مهمته تماماً لدرجة تزعجه للغاية عندما يتنبه أخيراً لهذا النسيان؟!..

وأين هم هؤلاء التجار المودرن الذين يعيثون فساداً فى أرض مصر واليونان معاً ويقتلون النساء والأطفال بلا مبرر ودون أن يقعوا فى قبضة الجهات الأمنية المصرية واليونانية جميعاً؟!.. وأين هى تلك الفتاة المصرية التى تعيش فى شقة فاخرة فى أحد الأبراج العملاقة تاركة باب شقتها ومكتبها ـ لمجرد أنها مهندسة ـ مفتوحاً على البحرى ومع هذا لا يدخله إلا الضابط المتخفى؟!.. وما المقصود بإطلاق أسماء الأنبياء آدم وموسى ويحيى عليهم السلام ـ على تجار المخدرات؟!.. هل يشير إلى أن الخليقة قامت ولا تزال على النسيان والإهمال والفساد والانحلال؟! وهل يشير إلى أن مسئول البريد لا يوصل الرسائل أو الرسالة؟! وهل يتفق المشهد الرومانسى الوحيد فى الفيلم الملفوف بغلالة رقيقة ناصعة البياض وحقيقة العلاقة بين رجل وامرأة لا يعرف اسمها بعد أن تزوجها لليلة واحدة بعشرة آلاف جنيه زواج متعة؟! ويغلب قيام الضابط بدور الراوى فكرة السرد الروائى على حساب الصورة السينمائية!

أما تصوير سمير بهزان فلم تظهر له خطة واضحة تتفق والأحداث ونفسية الشخصيات، متى تصحبه إضاءة مبهرة ومتى تكون الإضاءة معتمة ومتى يتم التصوير عن بعد والتصوير عن قرب وهكذا.. كذلك جاء مونتاج عادل منير، ربما لعدم تفاهمه مع المخرج، فمتى يكون القطع حاداً ومتى يكون ناعماً، ومتى يطول المشهد ومتى يجىء سريعاً قصيراً، ولعل مشهد الاستفسار بين الضابط المتخفى وموظف البريد الطويل الممل بلا أى مبرر يكون دليلاً على ذلك.. موسيقى راجح داود لم تستطع أن ترسو على حال، فلا هى قدمت النغم الغربى بإيقاعاته السريعة تمشياً مع الأحداث والروح الغربية، ولاهى قدمت النغم الشرقى الأصيل على اعتبار أن معظم الأحداث تقع داخل أرض مصر والتى لا يمكن أن تكون هى أرض الخوف..!

بينما استطاع ديكور أنسى أبو سيف أن يفى بمتطلبات الوقائع كما وردت فى السيناريو المكتوب قبل الإخراج والتصوير والأداء.. وننتقل إلى طاقم

التمثيل فى هذا الفيلم الغريب العجيب حقا الذى نحمد له فقط إعادة الفنان القدير حمدى غيث إلى شاشة السينما بأداء رفيع المستوى وحضور طاغ بلا تكلف ولا عنجهية.

وكذلك إسناد دور الموظف المقهور إلى الفنان القدير (عبد الرحمن أبو زهرة) الذى لا ذنب له فى طول المشهد بينه وبين الضابط المتخفى، ولا حيلة له فى الإهانة التى ألحقها به هذا الضابط النمرود.. ونصل إلى عزت أبو عوف وسامى العدل ـ أو فى أفيشات أخرى سامى العدل وعزت أبو عوف لنجد أنهما أصبحا ثنائياً إجرامياً جديداً كما أصبحا مثل «البقدونس» فى كل الأفلام، وبعد أن كان أبو عوف يتطور أصبح من كثرة الأدوار يتراجع، وكاد العدل يتطور هو الآخر لولا كثرة أدواره عمال على بطال..

وتجيء فيدرا أو فرح ـ والله أعلم ـ فهى مرة فيدرا على اسم بطلة الشاعر الفرنسى المسرحى الكلاسيكى الشهير راسين، ومرة فرح بناء على رغبة المخرج المؤلف المصرى داود عبد السيد، لتفتح باب شقتها وسوستة فستانها وترتدى المايوه البكينى وخلافه.. كما تجيء صفوة لتكمل مثلث راقصات عيد الأضحى المبارك، فمن أرض الخوف إلى زنقة الستات إلى كرسى فى الكلوب يا قلبى لا تحزن أو ياسينما احزنى.. ويا قلبى لا تحزن ويا سينما احزنى أكثر وأكثر عند مشاهدة الفنان القدير أحمد زكى أو عبد الناصر الأمس وسادات الغد وعندليب المستقبل وهو يؤدى دور الضابط تاجر المخدرات على هذا النحو.. فلماذا هذا الدور ولماذا هذا الفيلم؟..

**و.. كلمة**

**العروض السينمائية الخاصة بالنقاد والصحفيين لم تعد كذلك.. فقد أصبحت لكل من هب ودب.. وأصبح على النقاد والصحفيين أن يقاطعوها!**

**٢٩ ـ ٣ ـ ٢٠٠٠**

# زنقة الستات.. أم الراقصات!

**من** هوجة أفلام «المضحكين الجدد» محمد هنيدى وعلاء ولى الدين وأشرف عبد الباقى وأحمد آدم إلى موجة «قدامى النجوم» عادل إمام ونادية الجندى ومحمود عبد العزيز وأحمد زكى إلى مولد «الراقصات» فيفى عبده ولوسى وصفوة، تعيش السينما المصرية زمن انهيارها وازدهارها فى الوقت نفسه..

فالإنتاج انتعش والأجور ارتفعت والدخول زادت ودور العرض انتشرت وتجددت والجمهور أقبل ولكن الشكل والمضمون تراجعا تماما فيما عدا بعض التقدم الطفيف الذى لا يشكل تياراً سينمائيا له قيمته يؤهلنا لكأس السينما على طريقة كأس العالم فى كرة القدم.. نقول هذا بمناسبة عرض فيلم اسمه «زنقة الستات» بطولة الراقصة فيفى عبده التى قامت بالتمثيل الذى لا تجيده والرقص الذى أصبحت لا تجيده وبالتالى لم تقدم شيئاً.. فالسيناريو كتبه الراحل شريف المنباوى بعد أن أفرغ كل ما عنده، ولولا ذكرى المسلسل الرائد «الدوامة» لقلنا إنه لا يعرف الكتابة رحمه الله.. وجاء المخرج علاء كريم ليكرر مافعله فى «امرأة وخمسة رجال» لفيفى عبده أيضا ومسلسل «وادى فيران» ولولا ذكرى فيلم «الجراح» الجيد لقلنا ما لا يرضيه.. المهم أن الفيلم يستعرض حياة الليل فى الملاهى والكباريهات وذلك الصراع المفتعل بين الرواد من كبار التجار والمعلمين ومهربى المخدرات ـ السمة الغالبة على أفلام عيد الأضحى المبارك ـ وذلك التحدى بين الراقصة المعلمة والطامعين فيها وهو تحدٍ نتيجة

لموت شقيقتها بأيديهم ومحاولة قتل من تحب فتلجأ للوقيعة بينهم حتى يصفوا أنفسهم بأنفسهم تصفية جسدية تروح ضحية لها فداء لعشيقها. هذا العشيق هو ماجد المصرى الذى اشترك فى هذا الفيلم قبل «الكلام فى الممنوع» وشتان بين أدائه فى الزنقة وتميزه فى الممنوع.. ونلتقى مرة أخرى وفى أسبوع واحد بالثنائى عزت أبو عوف وسامى العدل اللذين لا يمكن بأدائهما لأدوار الشر أن يقارنا بالثنائى الرائد محمود المليجى وفريد شوقى، فالفارق كبير وكبير جدا.. ونصدم حقا عند مشاهدة أحمد عبد الحليم فنان المسرح مخرج «ليالى الحصاد» وغيرها من الروائع وهو يؤدى عند عودته إلى مصر بعد غياب طويل فى الكويت دور المعلم تاجر المخدرات ومدمن الكباريهات والراقصات على هذا النحو المهين، فهناك فارق بين دوره ودور حمدى غيث فى أرض الخوف رغم اشتراكهما فى شخصية المعلم تاجر الصنف.. أما المطرب الشعبى شفيق جلال فلولا أن تذكره الله ـ وندعو أن يتغمده برحمته ـ ما رحمنا سقطته فى هذا الفيلم وما زالت أصداء دوره فى «خللى بالك من زوزو» تصدح وتدوى.. ولا أعرف اسم ذلك الممثل الذى أدى دور الشاذ صبى الراقصة ولا أريد أن أعرفه، فقد أصبحت هذه الأدوار ممجوجة، لعل كل من قدموها فى السينما والمسرح فى بداية مشوارهم قد ندموا عليها، فهى أدوار لا تقدم بل تؤخر أصحابها وتوصمهم، والسينما والمسرح ليسا فى حاجة إليها على الإطلاق.. أما إيناس شيحة وزينب فلم تختبرا ولم تتركا أى أثر فى الذاكرة.. ويحيرنا أمر مدير التصوير سمير فرج فأحيانا تتألق كاميراته وأحيانا تخبو ونراه فى فيلمين متتاليين «الكلام فى الممنوع» «وزنقة الستات» وقد خاصمه التألق أو خاصم التألق، وكانت لديه الفرصة فى الفيلم الأول فى مشهد الصحراء وفى الفيلم الثانى فى مشهد الملاحات.. ولا ندرى ما الذى أصاب فنانى المونتاج المعروفين والمتميزين عادل منير «أرض الخوف» سلوى بكير «الشرف» رشيدة عبد السلام «الكلام فى الممنوع» خالد مرعى «كرسى فى الكلوب» وطلعت فيظى فى هذا الفيلم «زنقة الستات» هل يعملون بدون نفس وهل يشعرون أنهم مغبونون ماديا وأدبيا؟! وأخيراً تجىء موسيقى وألحان حسن إش إش خالية من

الموسيقى والألحان، فأين موسيقى محمد عبد الوهاب التى كانت ترقص عليها نجمات الرقص وهل هى ألحان تلك التى تقول كلماتها «اوعى الجمبرى يعضك.. واوعى العسكرى يخضك»؟! يا قلبى احزن، ويا سينما احزنى مرة أخرى!

**و.. كلمة**

**من السهل أن تضحى من أجل صديق، ولكن ليس من السهل أن تجد الصديق الذى تضحى من أجله!**

**٥ ـ ٤ ـ ٢٠٠٠**

# تحت الربع.. أم تحت الصفر!

**فيلم** غريب عجيب حقا، فبعد أن انتهت أو خفت هوجة أفلام المقاولات، نفاجأ من جديد بأحد هذه الأفلام وهو يعلن عن نفسه بداية من الأفيش حتى آخر مشهد.

فالأفيش يقول إن البطل هو أحمد آدم والفيلم يقول إنه شريف عبد المنعم ويجيء آدم فى المرتبة الثالثة بعده وبعد الشحات مبروك.. والأفيش يقول إن البطلة هى وفاء عامر، والفيلم يقول إنها غادة الشمعة وتجيء وفاء فى المرتبة الثالثة بعدها وبعد جيهان سلامة .. والأفيش يتجاهل تماماً مدير التصوير والمونتير والمسئول عن الموسيقى تأليفاً أو إعداداً، كما يتجاهل اسم الصحفى مصطفى ياسين الذى يمثل لثانى مرة، واسم المطرب الشعبى الذى عرفنا اسمه بالمصادفة ولكن لا داعى لذكره احتراما للأفيش هذه المرة.. السيناريو والحوار لخالد البنا فلا توجد قصة أصلا ولكنها توليفة عفا عليها الزمن، فالمهمشون رجالا ونساء يعانون من كل شيء بما فى ذلك الشرف، والأثرياء الجدد أو اللصوص والمهربون وتجار الصنف لا يعانون إلا من الدناءة المتمثلة فى صيد النساء والعنيدات منهن بصفة خاصة.. وهكذا يدور الصراع الدموى بين اللص الكبير شريف بك (شريف عبد المنعم) وأبى سمرة (الشحات مبروك) ماسح السيارات ـ وهى مهنة حديثة شبيهة بمهنة ماسح الأحذية ـ فالأول يشتهى حبيبة الثانى التى ترفض ثراء شريف من أجل أبى سمرة ولكنها تضبطه مع

جارتها ذات الجنس الطاغى (وفاء عامر) فترضخ لمطاردة شريف، ولكنها تضبطه هو الآخر فى ليلة زفافها مع أخرى فتهرب إلى حبيبها رغم خيانته، وينجح رجال شريف فى خطفها، وفى اللحظة الحاسمة وقبل أن ينالها شريف بالقوة يظهر أبو سمرة وينقذ حبيبته من الاغتصاب بينما يموت شريف ضربا واحتراقا.. إسماعيل جمال لم يخرج إلا المشهد الأخير الذى يحترق فيه شريف بينما ينجو أبو سمرة وحبيبته من الاحتراق.. وفيما يتعلق بالتصوير والمونتاج والموسيقى فخيراً فعل فريق الإنتاج المشترك عندما رفض كتابة أسماء الثلاثة على الأفيش، فبالفعل لا يوجد تصوير ولا مونتاج ولا موسيقى.. أما مصطفى ياسين الذى تجاهله الأفيش فقد أساء لمهنة الصحافة التى ينتمى إليها سواء كان نقابيا أم غير نقابى، فهو لم يرتفع إلى مستوى بعض الصحفيين الذين اتجهوا للتمثيل، وفعل مثلما فعل البعض الآخر.. وأما المطرب الذى من العبث أن نذكر اسمه رغم معرفتنا به بالمصادفة فيقول فيما يسمى أغنية شعبية «خد قلبى وهات قلبك» على طريقة الراحل فريد الأطرش «خدى قلبى وادينى قلبك» مع الفارق الكبير، وكان المفروض اتساقا مع نفسه شكلا وموضوعاً أن يقول «خد فشتى وهات فشتك» ولا غرابة فى ذلك إذ أخذ الجميع يرددون هذه العبارة الأكثر غرابة «هنجرة بنجرة».. ونصل إلى جيهان سلامة فنجد أنها تراجعت تماماً عن أدوار متميزة سابقة لها وأهمها على سبيل المثال «لحم رخيص».. ووفاء عامر التى بدت عادية ومفتعلة على العكس من أدوار متصاعدة لها وأهمها بدون حصر «الواد محروس بتاع الوزير» وغادة الشمعة التى لم تتميز فى هذه البطولة مثلما لم تتميز من قبل فى عدد من أفلام المقاولات أيضا.. ثم نصل إلى أحمد آدم فنجد أنه لم يتعامل مع الكوميديا من أى منطلق، ولا حجة له فى أن هذا الفيلم صور قبل «ولا فى النية» وعرض بعده.. فإذا أعدنا المشاهدة وشاهدنا «تحت الربع» قبل «ولا فى النية» فإننا سنجد أن دوره فى «تحت الربع» على ما فيه من سوء أفضل.. والشحات مبروك «اللى قد الكف ويقتل مية وألف» لا عمل له إلا الضرب بمبرر وبدون مبرر، أما تمثيل الغرام والهيام فلا حيلة له فيهما.. وشريف عبد المنعم الذى أساء بدوره لمهنته

الرياضية التى انتمى إليها يوما ولمع فيها، لم يستطع أبدا أن يتواءم مع المهنة الجديدة التى اختارها ولم تختره.. فهل ما زالت لديك القدرة يا قلب على الحزن، وهل ما زالت لديك القدرة يا سينما على الأحزان؟!

**و.. كلمة**

**إذا لم تستطع أن تكره فلن تستطيع أن تحب!**

١٢ ـ ٤ ـ ٢٠٠٠

# (رجل له ماضى) .. وفيلم بلا مستقبل

**قصة** من الزمن البعيد والماضى السحيق للكاتب إسماعيل ولى الدين لم تعد صالحة لهذا الزمان..ومعالجة ميلودرامية فاقعة للسيناريست مصطفى محرم لا يمكن أن تشفع لها الحرفية وطول الممارسة.. وإخراج تقليدى للمخرج أحمد يحيى لا يتفق والرؤى الجديدة فى السينما الحديثة.

وأداء نمطى سواء للجراندير ـ أو الرجل المتقدم فى السن ـ كمال الشناوى رغم تميزه، والفوديت ـ أو النجمة (السابقة) ـ ليلى علوى بعد أن زاد وزنها إلى حد لا يصلح حتى لدور المعلمة، وجان برومييه ـ أو الفتى الأول (تجاوزاً) ـ فاروق الفيشاوى الذى أهداه منتج الفيلم (مجاملة) لقب «فتى الشاشة الأول» على طريقة إطلاق الألقاب جزافاً مثل نجمة الجماهير، ونجمة مصر الأولى والملك والزعيم وراقصة مصر الأولى وهكذا (وماحدش دافع حاجة من جيبه، ما هى حاجة ببلاش كده) .. هذه هى تركيبة الفيلم المأسوف عليه «رجل له ماضى» .. فالمعروف أن الميلودراما ـ أى المبالغة فى تصوير المأساة ـ تعتمد على الواقعية والحبكة، ومع هذا فقد ابتعد الموضوع عن الواقعية وابتعدت المعالجة عن الحبكة.. فالشاب الثرى الذى خدع خادمة قصره ثم هجرها إلى خارج البلاد بعد أن أنجبت ابنة سفاحاً تركتها فريسة للقوادات والذئاب وتركت نفسها فريسة لمستشفى الأمراض العقلية، يعود تائباً يبحث عنهما فيتلقفه الفتوة البلطجى الذى يوهمه بأن ابنته هى فتاة الكباريه، والواقع أنها زوجته التى تمثل الدور وتستأجر امرأة أخرى لتمثل دور الزوجة الأم.. وفجأة يستيقظ ضمير الراقصة التى ترفض الاستمرار فى التمثيلية رغم

تهديدات زوجها الانتهازى.. وبدون مقدمات تكتشف هذه الراقصة أن ابنة هذا الرجل الساذج هى زميلتها شمامة الهروين، وتأخذ هى والرجل فى البحث عنها طويلاً، وفى الوقت الذى يعثران فيه عليها يمسك بها البلطجى ويقتلها بغير قصد، وتنتهى المأساة أو تبدأ..

القصة إذاً قديمة ومستهلكة والسيناريو ملىء بالثغرات والإخراج لم يقدم أى جديد.. وكذلك بالنسبة لعناصر الفيلم الفنية، فتصوير سمير بهزان، وكمال عبدالعزيز لم يهتم بالكادرات واستخدم الكلوزات بطريقة كشفت وجه كمال الشناوى بتجاعيد السنين وجسم ليلى علوى بترهله رغم محاولة الإكثار من الملابس ذات اللون الأسود لتقليل الحجم دون جدوى ولم يركز على الإضاءة بدرجاتها ولا على المناظر وتنسيقها، ولعلها من المرات النادرة التى يشترك فيها مديران للتصوير فى فيلم واحد.. ومونتاج عنايات السيسى وإن حافظ بقدر الإمكان على سرعة الإيقاع إلا أنه سرح فى مناطق كثيرة وترك المشاهد تطول وتجلب الملل، وموسيقى محمود طلعت وإن بدأت معبرة عن الجو العام وموحية بطبيعة الأحداث إلا أنها سرعان ما تردت فى الرتابة نتيجة لاستخدام إيقاعات محدودة ومحددة.. ونصل إلى التمثيل فنتعرف بمقدرة كمال الشناوى الفائقة على تقمص الشخصية وتكثيف تعبيراتها خاصة فى لحظات الحزن والأسى ولحظات حنان الأبوة والندم على الزمن الذى مضى.. كما نعترف بأن حالة ليلى علوى كنجمة تألقت فترة طويلة بوجهها وقوامها وأدائها وأصبحت يرثى لها شكلاً وموضوعاً وأصبح عليها أن تعود إلى حالتها الأولى أو تعتزل، لأن توقيت اعتزالها اللائق قد فات ولا ينبغى أن تترك ذكرى غير طيبة فى عيون معجبيها، ولتستفد من تجارب الرياضيين الذين يعرفون متى يعتزلون مثل الخطيب الذى اعتزل فى مجده وكذلك الفنانون مثل ليلى مراد وهند رستم وغيرهما.. أما فاروق الفيشاوى فلا ذنب له فقد أدى المطلوب منه أو من دوره دون زيادة أو نقصان.. ولعلنا نرثى أيضاً لما وصل إليه حال الفنانة شريفة ماهر فى هذا الفيلم.. ونشير إلى أداء محمد فريد الجيد وإن لم يأخذ فرصته السينمائية بعد.. وعموماً فإن هذا الفيلم «رجل له ماضى» المنتج

بطريقة المنتج المنفذ مع اتحاد الإذاعة والتليفزيون ليس أفضل ولا أسوأ من الإنتاج الخاص!

**و.. كلمة**

**الماء أيضاً يحيا بالحركة، لأن**
**ركوده يعنى موته، فالماء أيضاً**
**يموت!**

١٩/ ٤/ ٢٠٠٠

# كرسى فى كلوب السينما

من الظواهر السـينمـائيـة القـديمـة التى تعـود بوضـوح هذه الأيام، أفـلام الراقصـات وأفلام المطربين فضـلاً عن أفـلام الكوميـديانات.. لكن المقارنة بين العمالقة والجدد وإن كانت ظالمة إلا أنها تبين الفارق الشاسع بين نجيب الريحانى وإسماعيل ياسين وعبدالسلام النابلسى من ناحية وعلاء ولى الدين ومحمد هنيدى وأحمد آدم من ناحية أخرى، وبين نعيمة عاكف وتحية كاريوكا وسامية جمال من ناحية وفيفى عبده ولوسى وصفوة من ناحية أخرى، وبين محمد فوزى وفريد الأطرش وعبدالحليم حافظ من ناحية ومدحت صالح ومصطفى قمر وهشام عباس من ناحية أخرى..

ومن الظواهر السينمـائيـة القـديمة التى تعـود أيضاً، الجمع بين الراقصـة والمطرب والكوميـديان فى فيلم واحـد.. وهذا مـا حدث فى فيلم «كرسى فى الكلوب» مع فوارق كثيرة، فالراقصة كانت ترقص أولاً، والمطرب كان يغنى فى المقام الأول والكوميديان كان يضحك من خلال المواقف.. أما لوسى فلم ترقص ولكنها مثلت وغنت، فإن كانت قد تمرست على التمثيل إلى حد ما فى أفلامها السابقة «البحث عن سيد مرزوق» و«ليه يا بنفسج» و«سارق الفرح» وفى مسلسل «ليالى الحلمية» إلا أنها لم تتمرس على الغناء ولا تصلح له، لا كمطربة فردية ولا حتى كدويتو.. وأما مدحت صالح فلم يغن الأغنيات التى يمكن أن تضاف إلى رصيده وتعاد فى الحفلات وتطبع على شرائط الكاسيت، فقد تصور أنه ممثل بالدرجة الأولى من كثرة ما مثل فى المسرحيات والمسلسلات والأفلام، وهذا ليس صحيحاً على الإطلاق.. وأما صلاح عبدالله فقد سجن

نفسه فى (التطجين) الذى أدى يوماً إلى الضحك والتعاطف من خلال مسلسل «ذئاب الجبل» ولكنه لم يستطع أن يضحكنا بعد ذلك بالطريقة نفسها التى استهلكت واستنفدت أغراضها، وقد فكر ويشجعه المنتجون غير الفاهمين لطبيعة الأمور على التحول إلى أدوار البطولة مثل أقرانه حتى لو أدى الأمر إلى الفشل والسقوط بعد بطولة أو بطولتين على الأكثر، ولا يقنع هو وغيره من أقرانه بالدور المساعد الذى من الممكن أن يحقق النجاح المستمر من خلاله، وأكبر شاهد على ذلك نموذج عبدالسلام النابلسى الذى فشل عندما قام بالبطولة.. ونلتفت إلى علية الجباس فنصدم ليس فيها وحدها ولكن فى البدناء الذين يمثلون منتهى الفجاجة والتقزز والغلظة والسوقية، ولا يمكن أن تكون هذه هى الواقعية، فالقبح لا يقدم كما هو، ولكنه يقدم بشكل جميل وبفن أيضاً، هذا القبح امتد من جانب المخرج إلى الألفاظ الجنسية الصارخة والتلميحات المكشوفة والعارية، كما امتد إلى دور فتاة الليل التى فرض عليها الصوت المصطنع، وجاء اختياره لها غير مناسب على الإطلاق فهى شكلاً تثير الشفقة والعطف ولا تثير الغرائز والأحاسيس وهى اسماً (معتزة صلاح عبدالصبور) ابنة أمير الشعراء المحدثين ورئيسة البرامج الثقافية بالتليفزيون سميحة غالب جديرة بتقديم الفن الجميل مثل والديها وليس هذا القبح الذى يسميه البعض تعنتاً فناً.. وقد وقع المخرج فى ملل المشاهد الطويلة بلا مبرر، وفى حشر الأغنيات التى لا تفيد درامياً بل تساعد على التشتت، وفى محاولة تخفيف حدة التوتر والمآسى بالضحكات التى تتحول إلى سخف برغم أنها سخيفة أصلاً، وفى مشهد مخاطبة السماء بعتاب وهو أمر غير جائز برغم الاستغفار.. ومع هذا فقد استطاع هذا المخرج الجديد سامح الباجورى فى أول أفلامه أن يقدم الأحداث فى يوم وليلة كما حدث فى فيلم «ليلة ساخنة» وأن ينجح تماماً بمساعدة المصور سمير بهزان ومصمم الديكور مختار عبدالجواد والمونتير الشاب خالد مرعى فى مشهد انهيار المنزل بفعل الزلزال الشهير الذى ضرب مصر مادياً ونفسياً.. وفيما عدا المشهد الرئيسى أو «الماستر سين» لم يقدموا

شيئاً يذكر بالإضافة إلى المؤلف هانى فوزى فى ثانى أفلامه بعد «أرض الأحلام» وعصام كاريكا فى الموسيقى والألحان..

**و.. كلمة**

**من المؤسف حقاً أن يشبه أى كاتب أو سيناريست بنجيب محفوظ، ومن المؤسف أكثر أن يشبه أى سيناريو أو كتابة برواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ.**

٢٣/ ٥/ ٢٠٠٠

# زهرة الإسكندرية

## التليفزيون والإنتاج السينمائى!

عرف التليفزيون السينما عارضاً لأفلامها.. ثم خاض تجربة الإنتاج السينمائى إما كمنتج أصلى أو بنظام المنتج المنفذ.. بعض هذه الأفلام عرضت فى دور العرض السينمائية، وبعضها لم يعرض لسبب أو لآخر.. بعض هذه الأفلام نجحت جماهيرياً ونقدياً وبعضها لم ينجح على الإطلاق. وحان وقت تقييم التجربة وإعادة النظر، ولعل تولى المخرج الإدارى يحيى العلمى مسئولية الاستديوهات يجعل التقييم فى أيدٍ أمينة وواعية، ولعلنا نطلع على نتائج طيبة لهذا التقييم فى القريب.

وقد خاضت القنوات التليفزيونية المتخصصة تجربة إنتاج سينمائى لا تقل أهمية، وهى تقديم الأفلام الروائية القصيرة، لأنه نوع يكاد ينقرض من السينما المحلية والعالمية على حد سواء، فقد تحمست عفاف طبالة رئيسة قناة النيل للدراما وحسن حامد المسئول عن القنوات المتخصصة لإنتاج هذا النوع من الأفلام، ووصل اهتمامهما إلى عرض هذه الأفلام فى عروض خاصة بدور العرض السينمائية التابعة لشركة نهضة مصر التى ساهمت باستضافة هذه العروض الخاصة لتشجيع المشتركين فى هذه الأفلام والتعريف بها أمام النقاد والصحفيين والسينمائيين.

فيلم «زهرة الإسكندر» فكرة وإخراج أحمد مدحت تدور أحداثه فى الإسكندرية حيث يسعى البسطاء للرزق كل بطريقته التى تهون من قسوة الحياة، تلك المرأة الوحيدة التى تجمع الزهور من القبور لتبيعها للمحبين على

الكورنيش وفى الكازينوهات والمقاهى خاصة فى يوم مولد الإسكندر الذى لا يعرف تاريخه أحد غيرها، وذلك الرجل الوحيد الذى يعمل على حنطور غيره ويعانى من معاملته الفظة ولكنه يحب بائعة الزهور التى قررت أن تعيش على ذكرى أول رجل لمسها ثم اختفى إما بالهجر أو بالموت ولكنها تحيا على أمل عودته.. هذا السيناريو البسيط الذى كتبه برقة ونعومة عطية الدرديرى، وهذا التصوير الذى أفاد من النور والظلام معاً ومن البحر والسماء كليهما بعدسة سامح سليم شديدة الحساسية وهذا المونتاج الذى تولاه خالد مرعى بدقة أذابت المشاهد ولم تقطعها، وهذه الموسيقى التى وضعها عمرو أبو ذكرى فركز على الشجن وعلى الأمل، وهذه الديكورات التى صممها عادل المغربى فلم توح بالجو ولكنها نقلتنا إلى الإسكندرية سطحاً وأعماقاً.. كل هذا قاده المخرج الشاب باقتدار ساعده عليه أداء زيزى البدراوى وسيد عبدالكريم المتمكن واجتهاد أمين هاشم ومصطفى البراء الملموس.. فى فيلم مؤثر حقاً، سواء فى لحظات الفرح أو فى الأحزان.

وفيلم «إيزيدورا.. عذراء النيل» لعمر ناجى فهو كاتب القصة والسيناريو والحوار، وهو المخرج وهو الممثل.. أما الكتابة فلا يعيبها غير الحوار الذى لم يرتفع إلى مستوى المواقف والشخصيات وأما الإخراج فلا يعيبه سوى اختياره لاثنين من الممثلين كان يمكنه اختيار اثنين مناسبين أكثر لدورى إيزيدورا وحور رغم أن ألفت عمر وخالد جمال حاولا أن يقدما كل ما عندهما.. بينما اختياره للخبرات التمثيلية كان موفقاً، تهانى راشد وسوسن بدر ورشاد عثمان ومها عثمان.. الأحداث تدور حول الأميرة الجميلة إيزيدورا التى أحبت فتى من فلاحى الشعب الفقراء، لكن والدها الملك يرفض هذا الارتباط ويوافق على خطبة أحد الأمراء الأثرياء لها، فتضطر إلى الانتحار فى أعماق النيل الخالد إنقاذاً لحبيبها من بطش الحاكم.. عبرت أغنية «الاختيار هو المصير» بصوت هالة فكرى وألحان شريف نور خير تعبير عن مغزى القصة.

ووفق المصور سامى المغربى فى نقل الأجواء الفرعونية القديمة خاصة التصوير البطىء، بينما نجحت عنايات السيسى فى ضبط الإيقاع من خلال

مونتاج سلس ويسير كما نجح مجدى كامل فى تسجيل صوت نقى واضح ومسموع وهو آفة من آفات السينما المصرية لا نجد لها حلاً.. والفيلم خطوة على طريق إنتاج أفلام روائية قصيرة متميزة...

**و.. كلمة**

**أن تطعن من الخلف،**

**فأنت فى المقدمة.**

١٤/ ٦/ ٢٠٠٠

# لا شجيع.. ولا سيما

**شجيع** السيما، فيلم مصرى منقول حرفياً من فيلم أمريكى بعنوان «المهمة الصعبة بطولة مايكل فوكس وجيمس وودز... والنقل لم يقتصر على السيناريو، ولكنه امتد إلى الإخراج والتمثيل، وكل شىء باستثناء بعض التغييرات»..

التطابق بين الفيلمين يبدأ بكتابة الأسماء باللون الأحمر، ورغبة الممثل الشهير فى تقمص شخصية ضابط شرطة، وهى الرغبة التى يحققها له مدير الأمن المعجب هو وأسرته به، فيختار له أكفأ الضباط، ولكن الضابط لا يحبه ويصحبه فى عملياته رغماً عنه.. ويصل التقليد إلى وضع النظارات الشمسية، وتدخين السجائر بشراهة وطريقة سرقة الموبايل، وقيادة السيارات بسرعة جنونية واستخدام مساحات السيارة واستخدام الممثل لمسدس محشو يقتل به عن طريق الخطأ ثم يكتشف أن الضابط يخدعه ليسخر منه، ومطاردة السفاح الذى يشعل النار فى موقع المطاردة وترديد عبارة «فى السينما تعاد اللقطة ١٢ مرة بينما لا تحدث فى عمل الشرطة إلا مرة واحدة إما صائبة أو خائبة، حتى المشهد الأخير تقليد هو أيضاً للفيلم الأمريكى.. الشىء الوحيد الذى نجا من التقليد الأجنبى ولجأ إلى التقليد المصرى هو الأغنية التى غناها أحمد آدم وسط الأطفال على طريقة أغنية محمد فؤاد صوتاً ولحناً وأداء، وإن جاءت مطابقة وناجحة!، فماذا فعل مصطفى السبكى، ككاتب للسيناريو أكثر من التمصير الدقيق؟!.. وماذا فعل على رجب كمخرج أكثر من التقليد الأعمى؟!.. وماذا فعل أحمد آدم كممثل أكثر من إضافة بعض الإفيهات؟!.. فإذا تغاضينا عن

النقل والتمصير والتقليد فإن السيناريو حاول أن يبرر سلوك السفاح مما جعل الممثل يتعاطف معه، كما حاول أن يضفى على الممثل مسحة إنسانية أفاد منها الضابط الخشن الذى علمه كيف يؤدى دور الضابط فى السينما بدلاً من الأداء المفتعل.. وتخلص المخرج من المبالغات الأمريكية فى الضرب والتحطيم حتى تتسق اللقطات والطابع المصرى.. ووضع مودى الإمام موسيقى تناسب الإحداث، وتميل إلى النغم القريب من المشاهد المصرى، وليس الأمريكى.... ووفق عادل منير فى تتابع اللقطات قبل أن تصيبنا بالملل ولكنه بتعليمات من المخرج وقع فيما يسمى بالأنتى كلايمكس أو ضد الذروة، فبعد مشهد الخلاص الذى يواجه فيه الممثل نفسه والأحداث من حوله عاد إلى مواصلة أحداث النهاية، وكان يمكن إرجاء هذا المشهد للنهاية.. أما عن التمثيل، فقد استطاع أحمد آدم أن يتخلص من لزماته منذ «الأرموطى» حتى فيلميه الآخرين، وأدى أداء هادئاً وإنسانياً بلا انفعال، ولا افتعال، وقبل أن يشاركه البطولة جنباً إلى جنب، وبالقدر نفسه ياسر جلال الذى تخلص هو الآخر إلى حد كبير من طريقة رشدى أباظة شكلاً وأداء، كما تخلص من دونجوانيته أمام نادية الجندى، وأدى دور الضابط الشرس بتوفيق كبير... بينما أفاد الفيلم من اسم عبير صبرى دون أن يفيد منها الدور، ودون أن تفيد هى منه... ولم نشعر ببقية أفراد الطاقم التمثيلى فتحى عبدالوهاب وعادل الفار وطلعت زكريا وناجى سعد وحنان يوسف فيما عدا فايق العزب إلى حد ما.. أما ظهور الموزع محمد حسن رمزى والمخرج كريم ضياء الدين فلا تعليق لنا عليه.. لقد أخطأ صناع هذا الفيلم المقتبس «شجيع السيما» عندما قدموه على أنه فيلم كوميدى يدخل سباق أفلام الكوميديانات الجدد، وينافس على أحد المراكز المتقدمة فى ذلك السباق الوهمى المحموم، لأنه فيلم لا ينبغى أن يصنف على هذا النحو، ولا على أى نحو آخر.. صحيح أن أحمد آدم تطور عن أدائه فى فيلميه السابقين «ولا فى النية» و«تحت الربع» ولكنه ليس النجم الأوحد الذى يريده ويتطلع إليه، لا هو ولا غيره من أضلاع المربع إياه، ولهذا فإننا لا نزال عند رهاننا الذى يتحقق يوماً بعد يوم، وفيلماً بعد فيلم، بل أسرع مما توقعنا، ليس

فقط من الناحية الفنية، ولكن من ناحية الإيرادات أيضاً واستمرار هذه الأفلام فى دور العرض وعدد الأسابيع..

إننا فى انتظار «بلية ودماغه العالية» و«الناظر صلاح الدين» و«الحب الأول» و«شورت وفانلة وكاب» ليتأكد الرهان دون أن يكون ذلك حكماً مسبقاً ومتعسفاً قبل المشاهدة!

**و.. كلمة**

**إذا لم تستطع أن تحب،**

**فحاول ألا تكره!**

١٢/ ٧/ ٢٠٠٠

# فى مدرسة الناظر.. لم ينجح أحد

**على** الرغم من أن الناظر ولى الدين لم يكن واحداً، بل كان ست شخصيات الابن والأب والجد وأبو الجد وجد الجد والأم أيضاً، من أيام الفراعنة حتى المماليك حتى ثورة ١٩، حتى ثورة يوليو وحتى اليوم، فإنه لم ينجح سوى فى شخصية الأم، أى الشخصية النسائية، وهى إضافة للكوميديانات الحريم اللاتى انعدمن بعد الرعيل الأول وجيل الوسط.. أما هذه المدرسة التى تذكرنا بمدرسة الفجالة الخاصة أو مدرسة الفاشلين، فلم ينجح فيها أحد بداية من الناظر فى جميع مراحله العمرية وهو علاء ولى الدين، إلى الوكيل حسن حسنى الذى لم يعد يجد الوقت لحفظ دوره أو مراجعته أو تمثيله لأنه أصبح يقبل كل شىء على طريقة «واغنم من الحاضر لذاته فليس من طبع الزمان الأمان» أو على طريقة «ماحدش ضامن بكرة» فتحول إلى حرفى يؤدى المطلوب ولا مانع من «الفبركة» و«الكروتة» وأداء الأدوار «بصباع رجله».. خسارة وألف خسارة وهو الفنان القدير الذى نكن له كل تقدير.. ولم ينجح أيضاً المدرس الملتزم المثقف الثورى الذى يساعد على التغيير نحو الأرفع والأنفع، فقط بالكلام وليس بالأداء، وهو الأكبر من دوره ومن أدائه هشام سليم الذى بدا باهتاً وفاتراً ومرغماً ومنهكاً على طريقة «لمونة فى بلد قرفانة».. ولم ينجح أحمد حلمى الذى كان وجوده مثل عدمه، فلم يقدم كوميديا ولا يحزنون ولم يصل حتى إلى درجة «تابعه قفة».. ولم ينجح محمد سعد إلا فى الفصل الدراسى الأول، فلما أدى امتحان الفصل الدراسى الثانى لم يرتفع المجموع إلى درجة النجاح لأنه سار على وتيرة واحدة أدت إلى التكرار ثم إلى الرتابة

والملل.. ولم تنجح بسمة لأنها تركت ورقة الإجابة بيضاء فلم تختبر على طريقة حراس المرمى المحظوظين، ولكنها فى حاجة إلى مباراة تبرز فيها موهبتها فى الأداء والتعامل مع جميع اللاعبين.. ولم تنجح حنان الطويل فى الدور الأول وإن عوضت فى الدور الثانى ونجت من الرسوب.. ولم ينجح بطبيعة الحال السيناريست أحمد عبدالله، لأنه زايد على كل المزايدين، هروباً من ابتكار شخصية محورية تفجر طاقات وإمكانيات بطله، وبدلاً من رسم شخصية نسائية واحدة أو تقليد رسم شخصيتين لبطل واحد أو حتى رسم شخصية نسائية للبطل الرجل، لجأ إلى تقطيع الشخصية الواحدة إلى ست شخصيات دفعة واحدة، فضرب رقماً قياسياً فى الاستسهال وورط المخرج شريف عرفة بكيفه ومزاجه، رغم حرفيته العالية فى «الناظر» وليس فى «عبود»، فقبل هذا النص المشتت بين الكوميديا المبتورة والفكرة التربوية المشوشة ترديداً لمسرحية «مدرسة المشاغبين» ووقع فى النكات الهايفة والإفيهات التافهة والإيقاع البطىء والتفاصيل المملة، وبدا الفيلم وكأنه يستغرق ثلاث ساعات رغم أنه يستغرق ساعتين فقط، تماماً مثلما أدى علاء ولى الدين ثلاث ساعات من التمثيل المتواصل، لأنه لم يكتف بالظهور فى كل المشاهد، ولكنه ظهر فى المشهد الواحد مرتين (الابن والأم) وثلاث مرات (الابن والأم والأب) علماً بأن الإنسان لا ينزل البحر مرتين كما يقول الفلاسفة.. وقد تصور وهو يؤدى كل هذه الشخصيات أنه يبهر بالأداء، ولكن الإبهار لم يتحقق لأنه لم يكن متنوعاً، بل جاء على وتيرة واحدة ولم يصل إلى درجة عالية من التمثيل والتشخيص ولم يصل إلى درجة من درجات الإضحاك والكوميديا.. ولم ينجح المونتير معتز الكاتب لأنه فك تواصل الفيلم وقطع أوصاله.. وضاعت موسيقى نبيل على ماهر فلم نشعر بصداها رغم طريقة الصوت المجسم أو الديجيتال، وانحصر ديكور محمود بركة فى الأماكن الضيقة الخانقة فلم نستمتع بجمالياته، وبهت تصوير أيمن أبو المكارم لانحساره فى المشاهد الداخلية والقاتمة، وهذه العناصر الثلاثة جنى عليها الإنتاج رغم تميزها لأنه بخل عليها ولم ينفق بسخاء على مشاهد خارجية وأماكن متنوعة وجديدة،

طمعاً فى الربح الوفير وحده، إلا أن الطمع يقل ما جمع.. ولنعد إلى رهان المربع الخشبى، فنجد أن «أشيك واد» كوميدى فيهم خرج من السباق مؤقتاً، وأن «الشجيع» قد «فلسع» بطريقة كوميدية من دور العرض بسرعة، وأن «الناظر» قد فشل فى إدارة مدرسته الكوميدية ويتبقى «وزير» الكوميديا فى ورشته.. ترى ماذا صنع بالكوميديا؟!.. وماذا صنعت به الكوميديا؟!..

**و.. كلمة**

**كل شىء يحتضر، لكن**

**الكلمة لا تحتضر**

٢/ ٨/ ٢٠٠٠

## ماذا يفعل بلية بالأدمغة الخالية؟!

«بلية ودماغه العالية» سيناريو يكشف عن إفلاس كاتبه مدحت العدل بعد سيناريوهات اعتمد فيها على الزيف السياسى باستدرار مشاعر الجماهير داخل أسوار الجامعة الأمريكية بالقاهرة وعلى الأراضى الهولندية الساحرة، سواء بافتعال حرق العلم الإسرائيلى أو الانتصار على الخصم الإسرائيلى أيضاً..

وازداد هذا الإفلاس انحداراً فى «بلية» بنقل مشاهد كوميدية شهيرة بأكملها من أفلام ناجحة طبعت بصمتها على تاريخ السينما المصرية عبر رحلتها الممتدة.. وهكذا ورطت هذه المشاهد المعادة مخرجها المعاصر نادر جلال فلم يرتفع إلى مستوى مخرجى المشاهد الأصلية، كما ظلمت هذه المشاهد المكررة ممثلها الطالع محمد هنيدى فلم يطاول ممثليها الأصليين. . ولا ينافس مدحت العدل فى إفلاسه الأدبى غير نادر جلال فى إفلاسه الفنى، الأول لم يأت بجديد والآخر لم يضف جديداً.. فإن كان الكاتب قد انكشف بسرعة فائقة دون أن يؤثر ذلك على مسيرته، حيث لا مسيرة تذكر على الإطلاق، فإن من العيب أن يعرض المخرج نفسه لهذا الكم الهائل من الإحراج بقبوله مثل هذه السيناريوهات لمجرد الرغبة فى العمل والتمسك بالبقاء، والمواصلة فنياً ومادياً، وتلك مسئوليته التى ينبغى عليه تحملها دون تبريرات واهية ومكابرة واهمة..

يجىء الإنتاج الذى لعب دوراً مهماً فى «صعيدى فى الجامعة الأمريكية» بالدعم المادى الذى غطى المشاهد الكثيرة المتنوعة والمجاميع الضخمة المكلفة وفى «همام فى أمستردام» بالإنفاق السخى على التصوير الخارجى فى الأماكن العديدة المفتوحة والمعدة على السواء، ليقلص الميزانية المفترضة والمعتادة فى

أفلام هنيدى التى تعتمد على الإبهار، جرياً وراء الكسب الضخم السريع دون تكلفة حقيقية، إلا أن الظن قد خاب، وكان لابد أن يخيب، فتراجعت الإيرادات وكان الجزاء من صنف العمل، ليظلم محمد هنيدى مرة أخرى، وبدلاً من أن يصعد مع تصاعد أفلامه جماهيرياً على أقل تقدير، نجده وقد توقف صعوده إن لم يتقهقر جماهيرياً وفنياً أيضاً.. ونصل إلى طاقم التمثيل الذى عاون «هنيدى» من قبل والتف حوله ليشد من أزره اعتماداً على كفاءة وموهبة أعضاء هذا الطاقم أو ذاك، لنصطدم بأعضاء جدد لم يهتموا به وعجزوا حتى عن الاهتمام بأنفسهم لأن النجم حتى النجم الأوحد لابد وأن يعتمد على من حوله، ولا يمكن أن يكون من حوله سعيد صالح الذى أدى بلا أدنى إحساس، وهالة فاخر التى أدت بلا أدنى عناية، وأحمد زاهر الذى أدى بلا أدنى مسئولية، وغادة عادل التى أدت بأموال المنتج التى لا يمكنها أن تصنع نجمة.. فماذا يفعل محمد هنيدى بنجوميته التى تعلق بها الجمهور وساندها، وماذا يفعل بفنه الذى أراد به أن يثبت للنقاد جدارته وإمكاناته تبديداً لشكوكهم، وسط هذا المحيط الجارف من المنتفعين الذين لا هم لهم إلا الإفادة منه باستنفاده وحرقه ولو أدى الأمر إلى القضاء عليه.. وما كان عليه كممثل محترف صنعته الجماهير بإرادتها الحرة ووضعت فيه ثقتها وأملها رغماً عن تحليلات النقد وتنبوءات النقاد، وحتى لا يعطيهم الفرصة لكى يعلنوا أنهم قد راهنوا منذ البداية على عكس كل المراهنات وكسبوا الرهان مبكراً على عكس كل التوقعات، أن يدقق فى اختيار السيناريوهات التى تهيئ له المناخ والمخرجين الذين يطورون أداءه والمنتجين الذين يثرون من أفلامه.. إننا نترك الكلمة هذه المرة للجمهور، ولنعطى هنيدى فرصة أخرى وربما أخيرة فى فيلمه القادم!

**و.. كلمة**

**لسنا فى حاجة إلى الضحك، إننا فى حاجة إلى البكاء!**

**٩/ ٨/ ٢٠٠٠**

## الحب الأول والحب الأخير!

**بعد** أن فرغنا من هوجة أفلام الكوميديا التى حدث لها ما توقعناه من عدم نجاح، لأن ما بنى على باطل فهو باطل، نتفرغ لموجة أفلام الرومانسية التى نبهنا إلى الحاجة إليها لأنها الاتجاه القادم عالمياً بعد طغيان أفلام العنف والجنس والفتوات والمخدرات والمافيا والإرهاب وخلافه.

نبدأ بفيلم «الحب الأول».. وهى عبارة حميمة وخالدة نعرفها ونلمسها جميعاً، وقد تضمنتها عبارة أطول صاغها أديبنا الراحل إحسان عبدالقدوس فى مقدمة روايته وفيلمه «الوسادة الخالية» تقول «فى حياة كل منا وهم كبير يسمى الحب الأول لا تصدق هذا الوهم فإن حبك الأول هو حبك الأخير» وهى عبارة تمنح الأمل فى استمرار الحياة حتى لا تتوقف على شىء أو أحدٍ وحتى لا تتوقف عند شىء أو أحد فماذا أراد هذا الفيلم «الحب الأول» أن يقول؟!

عندما سئل كاتب السيناريو عن التشابه إلى حد التقليد بين فيلمه هذا وأفلام عبدالحليم حافظ أجاب بشجاعة لا يحسد عليها بالإثبات، وكان قد سئل كاتب سيناريو «الواد بلية ودماغه العالية» عن التقليد الكامل لمشاهد بعينها من أفلام محددة فأجاب بعدم شجاعة يحسد عليها بالنفى.. وهذا ما يجعلنا نتعامل مع أشجعهما من منطلق مغاير، هو إلى أى مدى نجح فى التقليد دون أن نعتبره عيباً يحاسب عليه، فالفتى الوسيم مطرب يعشق عبدالحليم ويتحسس خطاه وهو اعتراف جميل من جيل جديد بفضل ريادة جيل سابق.. وعلى طريقة «جئنا بهذه وهى جنت بغيرنا، وأخرى بحبنا مولعة لا نريدها» يحب الفتى الأصيل

فتاة من بنات اليوم تحب بالمصادفة صديقه، هذا الصديق من شباب اليوم لا يعرف الحب مما يجعلها تنفر منه عندما تكتشفه بينما قريبتها الصعيدية تعتذر عن حب الصديق الثالث لها وتحب فى صمت ذلك الفتى المطرب الذى يتمسك بالحب من طرف واحد حتى اليأس الذى يدفعه إلى رفض الحب نفسه وعدم الاستجابة لنداء حبيبته التى أحسست به أخيراً، لكن المحبة فى صمت هى التى تجمع بين الحبيبين فى آخر لحظة وقبل أن يفوت الأوان وقد تنازلت عمن تحب وسلمته بنفسها لمن أحب.. وينتصر الحب الأول دون أن يعنى هذا أن الحب الأخير لا ينتصر!

فإذا كان «أحمد البيه» قد غير توجهه بسرعة من «موضة الكوميديا» فى «ولا فى النية» ليعود مرة أخرى إلى تأكيد نجاحه فى «إسماعيلية رايح جاى» بذلك اللون الاجتماعى الغنائى الكوميدى مع زيادة جرعة الرومانسية فى «الحب الأول» وإن كان قد لجأ إلى المواقف الخاطفة غير المشبعة ظناً منه أنها سمة العصر، فإن «حامد سعيد» قد تأثر تأثراً واضحاً فى فيلمه الأول بأسلوب إخراج أغانى «الفيديو كليب» الذى اعتاد عليه وبصفة خاصة مع بطله مصطفى قمر ظناً منه أنه إيقاع العصر، رغم أن إيقاع الفيلم جاء بطيئاً، ولم يدرك أن هناك فارقاً كبيراً بين هذه الأغانى وأغانى الأفلام، وأن هناك فارقاً أكبر بين اللقطات السريعة غير المكتملة والمواقف المعبرة وإن تعددت فيها المشاهد مهما كانت سريعة دون أن تكون مبتورة وحادة القطع كما فعل المونتير عادل منير استجابة له، ودون أن تكون اللقطات مكبرة جداً للوجه كما فعل المصور مصطفى عز تنفيذاً لرغباته، وتبقى أخطاء اشترك فيها الكاتب والمخرج معاً مثل الاعتماد على المصادفة وإقحام الجدة التركية التى لم يعد لها وجود فى هذا الزمان بحكم السنين وخلع الملابس بكثرة ودون مبرر واستحواذ أحد الأصدقاء الثلاثة وحده على أكثر من فتاة أو امرأة دفعة واحدة فى لحظة واحدة فى مكان واحد..

مصطفى قمر تحسن أداؤه عما كان عليه فى فيلم «البطل» ومع هذا فإن تعبيرات وجهه ما زالت جامدة ولم يتمكن من التعبير فى الأغانى عن المواقف

التى قامت عليها فظهرت الأغانى فى واد والمواقف فى واد آخر، وأية مقارنة بينه وبين عبدالحليم غناء وأداء فى غير صالحه.. حنان ترك كان الطبيعى أن تكون هى المحبوبة وإن تفاوتت لقطات وجهها.. منى زكى كان الطبيعى أن تكون هى المضحية وإن تفاوتت تعبيرات وجهها.. والاثنتان رغم اقتسامهما للبطولة إلا أنها كانت أكبر من إمكاناتهما معاً.. هانى رمزى لم تتصاعد الكوميديا عنده، بل تراجعت رغم زيادة مساحة دوره عن أدواره السابقة ولا داعى للزج به فى بطولة مطلقة الآن.. طارق لطفى تحرك كثيراًفى دور جديد عليه ولكنه كان فى حاجة إلى التحرك أكثر ليتلاءم مع الدور.. عموماً جاء الفيلم خطوة موفقة على طريق الرومانسية المشبعة بالغناء والاستعراض والمعنى والكوميديا..

**و.. كلمة**

**أن تتفانى فى الآخرين هذا كرمك،**

**ألا يعيرونك اهتمامهم هذا قدرك..**

١٦/ ٨/ ٢٠٠٠

# الحب الأخير.. بعد الحب الأول!

إذا كان فيلم «الحب الأول» انتصر للحب الأول، فإن فيلم «شورت وفانلة وكاب» انتصر للحب الأخير.. والفيلمان من النوع الرومانسى عيار ٩ قراريط إذا ما قورنا بأفلام عبدالحليم حافظ المستمد منها الفيلمان، فقد كانت هذه الأفلام عيار ٢٤ قيراطاً..

اعتمد «الحب الأول» على فيلموجرافيا عبدالحليم أى مجموعة أفلامه، أما الحب الأخير أو «شورت وفانلة وكاب» فقد اعتمد على «يوم من عمرى» لعبدالحليم أيضاً.. كاتب الحب الأول أحمد البيه يعترف ونحن نحترم اعترافه، أما كاتب الحب الأخير فينكر ونحن نستنكر إنكاره..

لقد أصبحت ظاهرة لافتة للنظر.. ظاهرة أن نقطة الضعف فى الأفلام التى يكتبها مدحت العدل هى مدحت العدل نفسه أى سيناريوهاته المشوشة المشتتة التى يحاول أن يضيف إليها معنى ما وهو غالباً البعد السياسى، فيقع فى أخطاء فادحة يستدر بها مشاعر الجماهير دون أن يفلح فى مساندة المثقفين، هذا ما فعله فى «صعيدى» و«همام» و«بلية» وهذا الفيلم «شورت» حيث افتعل سوقاً عربية مشتركة وافترض إقامة اجتماع للدول العربية الأعضاء فى شرم الشيخ «ولكنه اخترع أسماء وهمية لبعض الدول التى تتشاجر ولا ندرى لماذا؟!..
بينما الشق الثانى من السيناريو يفتعل قصة حب بين الفتى الذى يضع شرم الشيخ خاتماً فى إصبعه الصغير، والفتاة اللبنانية القادمة مع والدها عضو الاجتماع العربى، ويفترض بعد أن تغيب الفتاة مع الفتى فى خلوة بحرية

صخرية رملية هرباً من حبيبها اللبنانى الذى كان يصور لقاءاتها به بالفيديو كنوع من الضغط السياسى على والدها، أن شرطة ومباحث وأمن شرم الشيخ توهموا أن الفتاة مخطوفة وأن الفتى هو خاطفها ولابد من ضبطهما ومحاكمة الفتى، ويتصور الكاتب مغالاة فى افتراضاته أن الفتاة تبعث برسالة عبر وسائل الإعلام السمعية والبصرية المحلية والعالمية تعترف فيها بأنها أحبت الفتى المصرى وأنها متمسكة به حتى نهاية العمر.. إلى هنا وتنتهى الحكاية، ولكن الكاتب يصر دائماً على الوقوع فيما يسمى بضد الذروة أو الأنتى كلايمكس وهو الاستمرار فى الأحداث فيما بعد النهاية، فهو هنا يدفع الفتى إلى الإمساك برقبة فتاته والتهديد بقتلها بالمسدس إذا لم يحضروا المأذون، ويصل المأذون الخنفس العصرى ليعقد القران وسط الجميع، وهنا تنتهى الحكاية مرة أخرى ولكن الكاتب يصر على الزيادة والتزيد، فتقبض الجهات الأمنية على الفتى رغم هذا، إلى أن يجد الضابط الكبير سامى العدل المتعاطف حيلة يصل بها إلى النهاية السعيدة للفيلم، فهو شقيق الكاتب والمنتج معاً، ومع هذا أدى أداء جيداً وأشاع جواً من الفكاهة والمرح،وتكون الحيلة فى منع الزوج زوجته من مغادرة البلاد حتى ولو كان ذلك مع والدها.

هذا عن الكاتب فماذا عن المخرج؟!.. رغم استثماره للمناظر الطبيعية كما فعل من قبل فى هولندا، إلا أن سعيد حامد كمخرج لم يلجأ إلى البناء الدرامى بقدر اعتماده على الحركة التى جعلته يقدم بطله قائداً للسيارات طوال الوقت، ويقدم شخصاً بديناً جداً بدون أى مبرر، لا درامى ولا غير درامى، وإن أتاح الفرصة لسامح سليم كمصور برع فى التقاط المشاهد الخارجية، ولخالد حماد كموسيقى وفق فى وضع الموسيقى الملائمة تعبيراً وتلحيناً، ولمها رشدى كمونتيرة وفقت الأوضاع وإن لم تستطع أن تتخلص من الإطالة والتفكك، ولمحمد أمين كديكوراتير تميز فى المشاهد الداخلية.. وإن كان المخرج قد أتاح الفرصة الاستعراضية البانورامية بإنفاقه السخى والثرى معاً..

ونصل إلى أحمد السقا فنجد أن مواصفاته خدمته كجان بروميبه أو فتى أول يمكنه أن ينجح فى الرومانسية والكوميديا معاً، ولكن الاعتماد على الشكل

وحده لا يكفى، فلابد من الاندماج بدراسة الشخصية والتمرس عليها قبل بداية التصوير، وعدم أخذ الموضوع ببساطة وفتاكة.. أما اللبنانية نور فهى ليست اكتشافاً يستحق الالتفات، وكثيرات لدينا كان يمكنهن القيام بدورها أفضل شكلاً ومضموناً، إلا إذا كان الاختيار يتعلق بالتوزيع فى لبنان كما كان يحدث أيام زمان، بدليل اختيار السورى سليم كلاس.. وأما شريف منير فقد أضاع فرصة نادرة لتقديم نفسه بشكل جيد، بل أضر بنفسه.. بينما وضعت الموهبتان الجديدتان داليا مصطفى وأحمد عيد قدميهما على بداية الطريق الذى لا يزال مفتوحاً أمامهما.

«شورت وفانلة» نسى الكاب ونسى عناصر وعوامل ومواصفات كثيرة لنجاح الفيلم الرومانسى الكوميدى الذى يمكنه أن يقترب من أفلام عبدالحليم!

**و.. كلمة**

**وهل يرضى القتيل ولا يرضى**

**القاتل؟**

٢٣/ ٨/ ٢٠٠٠

# عمر ٢٠٠٠ يكسر المألوف

**رغم** أننى لم أحب هذا الفيلم ولم أتعاطف مع نجومه، إلا أنه فيلم جيد وجديد بالمقاييس النقدية البعيدة تماماً عن الانطباعات الشخصية.. فالفيلم يتجرأ على كسر المألوف، ويتبرأ من كل التراث الموروث، ويتمرد على المدارس الفنية وأساتذة الفن، رغم أن الكاتب المخرج شاب يقدم فيلمه الأول، ورغم أنه ناقد متخصص يعرف المذاهب ويطبقها فى نقده..

أحمد عاطف لم يقدم قصة لها بداية ووسط ونهاية، ولم يقدم سيناريو متتابعاً يخضع لمنطق الأحداث، لأنه لم يقدم أحداثاً بالمفهوم التقليدى، مع أنه يتناول حياة فتى ضائع يمثل أبناء جيله الذين وصلوا إلى سن الثلاثين ولم يبدءوا الطريق ولم يحققوا أى شىء يذكر..

ومع أن المؤلف المخرج يعتمد على البطل المطلق كشخصية رئيسية ومحورية، ويتتبع مشوار هذا البطل الذى لا يحمل بطولة إنسانية وإن تحمل البطولة الفنية، إلا أن السرد التاريخى المتمثل فى تسجيل مراحل البطل السنية حتى بلوغه الثلاثين بكتابتها على الشاشة بطريقة «باق من الزمن» يتعارض مع رفض كل ما هو تقليدى، فتلك الطريقة القديمة المستهلكة هى قمة التقليدية، وكان على أسلوب الفيلم أن يلفظها ولا يفكر فيها منذ البداية.. فالماكياج المتدرج المتصاعد الذى أظهر الفتى شاباً يافعاً ثم ركبته الهموم حتى بلغه الشيب مبكراً ثم تمكن منه الغيظ فسقط شعره الناعم الحرير وأصابه الصلع التام ثم أدركه الكدر فوقعت أسنانه بالكامل، كل هذا كان يغنى عن طريقة

كتابة التواريخ التقليدية.. ولقد تمسك المؤلف المخرج بفكرة الموت كسيف مسلط على رقاب العباد، فلجأ إلى المقابر وفرض الظلام، وأحيا الميت كنوع من الأمل، وإن كان هذا الحى لم يمت أصلاً، ولكن شبه لهم.. وقد التزم مدير التصوير سعيد شيمى برؤية المخرج وأظلم رؤية عدساته، فجاءت الصورة قاتمة وإن جاءت أيضاً معبرة عن حالة البطل ونفسيته، وكنا نطمع فى قليل من الضوء وشىء من البهجة، وليس إلى قليل من الفانتازيا وشىء من الميتافيزيقا كما حدث للساحر الذى رفع جسد ابنته بالإيحاء، ومعايشة الميتة الحية للجماجم والعظام داخَل القبر.. حتى الحلم الأمريكى المشبع بالثقافة الأمريكية والسعى إلى الهجرة، أصيب بالجنون والإحباط والانهيار والتخبط.. واستطاع مونتاج منى ربيع أن يواكب تلك الحالات النفسية بلا ملل ولا مطاردات، فقد جاء متوازناً لا يرجح كفة على أخرى، وإن وقع فى الاسترسال غير المجدى داخل القبر..

واستطاعت موسيقى هشام نزيه أن تعبر عن الواقع بكل مرارته وعذاباته، وأن تعبر فى الوقت نفسه عما وراء الواقع وعما فى داخل النفس من حلم ويأس.. كما استطاع ديكور محمد المعتصم أن يجد حلولاً تشكيلية تخدم رؤية المخرج وخاصة فى مشاهد القبر رغم رفضنا لها.. ونصل إلى البطل، فنجد أنه قد حمل على عاتقه أعباء هذا الدور المركب المعقد وتحمل وزره وتحامل على نفسه لكى ينجو به من هذه المتاهة والغرابة، وبالفعل تمكن خالد النبوى من الإمساك بكل عناصر الدور والتعبير عنها بما يتفق ورؤية المخرج من ناحية ورؤيته الذاتية من ناحية أخرى، ولم يبال بالشكل الجمالى، مثلما فعلت منى زكى تماماً فتخلت عن الماكياج الكامل وضحت بالوجه الحسن فى سبيل تجسيد الشخصية وإن لم تُبدع فيها، فضاعت منها ملامحها وتاهت منها أعماقها..

أما موناليزا فقد توقف نموها الفنى إن لم يتراجع، فلم تضف إلى ظهورها السَابق ولم تضف على الدور أى ملامح، وكذلك أحمد حلمى الذى لجأ إلى حيلة كلامية لم تفلح فى إضفاء جو من الكوميديا.. وأما أنجيلا أحمد فقد

استثمر المخرج وجهها البرىء كلمحة رومانسية وسط هذا الضباب الموغل فى الواقعية، ولكن لماذا ركب صوتاً آخر بدلاً من صوتها؟!

إن الفيلم على هذا النحو يقدم الجديد بطريقة جيدة ليقفز إلى الصفوف الأمامية فى طابور الأفلام التى أغرقت السوق السينمائية فى الفترة الأخيرة، بغض النظر عن حصوله على جوائز كثيرة فى مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى الأخير، وانتظار حصوله على جوائز أخرى فى مهرجانات دولية أخرى، وبغض النظر عن الإنتاج المشرف وبغض النظر أيضاً عن توقع عدم الإقبال الجماهيرى، وبغض النظر أخيراً عن عدم حبى له وعدم تعاطفى معه!

### و.. كلمة

**كم أود أن أعرف قرائى وأتعرف**
**عليهم واحدًا واحدًا.. نتشاور**
**ونتدارس ونتدارك، وأن نتقدم معًا**
**إلى الأمام!**

١١/ ١٠/ ٢٠٠٠

## أبناء الشيطان.. كارثة السينما المصرية

أكثر ما يستفز فى هذا الفيلم «أبناء الشيطان» هو الإعلان الثورى الذى يذاع عنه كل دقيقة فى التليفزيون المصرى، إذ يدعى الإعلان أن الفيلم «مفاجأة السينما المصرية» وهو فيلم من «إخراج فلان الفلانى» لا نريد أن نذكر اسمه هنا حتى لا نسهم فى انتشاره بدون مبرر وبدون وجه حق، كما يفعل التليفزيون..

وأخيراً شاهدنا الفيلم، وكانت مفاجأة فعلاً، ولكن ليس بالمعنى الذى قصده الإعلان،وإنما بالمعنى المضاد، فهو فيلم كارثة بكل معانى الكلمة.. فيلم لا يمكن أن يكون أمريكياً حتى.. ويدعى المخرج أن الفكرة فكرته ويقتنع بها السيناريست بشير الديك الذى هجر أفلامه الجيدة السابقة وأصبح يلهث وراء أى موضوع يتفق معه على كتابته حتى لا يصدأ القلم وتجف الأحبار، والنصيحة الوحيدة التى يمكن أن نسديها له هى أنه لا خوف على القلم والأحبار، وأن أحداً لا يموت من الجوع فى مصر بصفة خاصة.. فإذا كان السيناريست المعروف قد اشترك مع المخرج غير الشهير فى صنع هذه الكارثة المروعة، فالغريب أن يكون الراعى الرسمى للكارثة هو التليفزيون المصرى، الذى أراد أن يسهم فى انفراجة أزمة السينما وشجعناه وهللنا له، فإذا به يسهم فى كارثة الانفراجة، وعندنا أن الأزمة الكريمة أفضل بكثير من الانفراجة المسيئة والمشينة..

ولا نريد بعد ذلك أن نتعرض للتصوير، فما قيمته وسط هذا الضباب ولا للمونتاج، فما قيمته وسط هذا الجفاف، ولا للموسيقى، فما قيمتها وسط هذا الضجيج؟!

ولا نريد كذلك أن نتعرض للتمثيل، فما قيمته إذا كان حسين فهمى قد سمح لنفسه أن يؤدى مثل هذا الدور وأن يظهر بهذه الشخصية، وقد أعلن بنفسه أنه خدع فى الدور وفى الفيلم كله، ولكن اعترافه لا يغفر له هذا الخطأ الذى يقترب من الخطيئة، فى وقت يلمع فيه اسمه كرئيس لمهرجان سينمائى كبير وكبطل لمسلسلات ناجحة، بغض النظر عن كتابة اسمه بعد اسم غيره، وبغض النظر عن قيامه بالدور الثانى وليس دور البطولة، ولو أن الفيلم كان جيداً وفاز مثلاً فى أحد المهرجانات لفاز حسين فهمى بالدور الثانى وغضب بعد ذلك مثلما غضبت هالة صدقى عندما فازت بجائزة الدور الثانى فى مهرجان الإسكندرية الأخير!

وما قيمة التمثيل إذا كان فاروق الفيشاوى قد قبل دوراً يضرب فيه أحد المصارعين الحجريين وكأنه قادم من حلبات الرومان القدامى، وإذا كان قد وافق على هذا الذكاء الخارق الذى يفوق ذكاء رجال المافيا فى مصر وتركيا!..
وما قيمة التمثيل إذا كان حمدى الوزير وخليل مرسى وفايق عزب قد أدوا هذه الأدوار النمطية المسطحة رغم المحاولات للفكاك من أسرها!.. وما قيمة التمثيل إذا كانت عبير صبرى وجيهان سلامة وشريفة ماهر قد أدين هذه الأدوار بغير إضافة إلى رصيدهن، بل أخذت هذه الأدوار من رصيدهن!..
وربما يكون الوحيد الذى نجا من هذا «المطب» الغريب العجيب حقاً هو محمد أبو داوود بأدائه الهادئ المقنع خارج إطار النمطية ودون حذلقة فى الوقت نفسه!

إنها حدوتة عصابة المخدرات التى يخترقها ضابط صغير بإدارة مكافحة المخدرات،وينخرط فى ضروبها ومسالكها بعد أن تزج به إدارته فى السجن ليختلط بأفراد العصابة المسجونين،وتمكنه من الهرب مع أحد أفراد هذه

العصابة، كما تمكنهما من الهرب إلى تركيا حيث الرجل الكبير الذى لا يعرفه أحد، والمتصل بالرجل الآخر الذى يتولى أعماله فى مصر.. ويستطيع الضابط أن يعود إلى مصر ليقبض على أفراد العصابة المصريين، وليس أفراد العصابة التركية.. وخلال هذه الحدوتة التى شاهدناها مئات المرات فى السينما المصرية والعالمية، نصطدم برجال لا تعرف قلوبهم الرحمة ولا الإنسانية، يقتلون خلف الظهر ويقطعون الرقاب، ويخدعون ويخونون بعضهم بعضاً وهكذا..

فإذا كان هذا يحدث خارج مصر، فكيف ننقله بكل هذا «الغشم» إلى محيطنا الخالى تماماً من مثل هذا السلوك وهذه التصرفات لمجرد تحقيق ما يسمى بالأكشن أو الحركة والساسبنس أو الإثارة، علماً بأن الأكشن والساسبنس من الفنون الصعبة التى نحتاج إلى دقة وحبكة حتى الوصول إلى الإقناع.. فنتذكر معاً مرة أخرى أن هذا الفيلم «أبناء الشيطان» لمخرجه فلان هو كارثة السينما المصرية!

**و.. كلمة**

**الحب الحقيقى كالنجوم يتلألأ**
**دائماً.. وليس كالشهاب ينطفئ**
**فجأة!**

٢٢/١١/ ٢٠٠٠

# ليه خلتنى أحبك.. وأندم على حبك

**بعد** أن تفشت ظاهرة تقسيم الفيلم أثناء عرضه بدور السينما إلى جزءين، أصبح الفيلم مثل مباريات كرة القدم من شوطين.. وهكذا عرض الشوط الأول من فيلم «ليه خلتنى أحبك» وجاء الشوط أو العرض سيمفونية رائعة وتقنية مبهرة..

فقد اشتركت المخرجة ساندرا نشأت، أو ساندرا فى اختيار الأماكن وتحديد الكادرات، مع المصور أحمد عبدالعزيز فى توزيع الإضاءة وتحديد اللقطات، أماكن لم نشهدها من قبل وكأنها اكتشاف جديد وكادرات فنية خاصة اللقطات الفوتوغرافية، وإضاءة مناسبة تماماً للمواقف والوجوه، وأدى فريق التمثيل الأساسى والاحتياطى أداء متناغماً متكاملاً يزخر بفنون اللعبة أو التمثيل، من كوميديا خفيفة الظل عفيفة الألفاظ ورومانسية ناعمة تحرك الوجدان والأشجان، شارك فيهما معاً الأشبال الذين صعدوا للفريق الأول أو صدارة الصفوف، والخبرات المتمثلة فى رجاء الجداوى التى لعبت فى مركز جديد ملأته بالأداء الكوميدئ الحيوى على طريقة ميمى شكيب الطيبة لا الشريرة، أما الأشبال فجاء كريم عبدالعزيز أو كريم هدافاً ماهراً، شكلاً وخفة وجرأة وكأنه صورة مصغرة من حسام حسن وعبدالحليم حافظ، وجاءت حلا شيحة أو حلا فى مركز الونج الذى يهيئ الكرة للهداف، رشيقة نضرة حالمة لطيفة، وجاء أحمد حلمى أو حلمى فى مركز الدفاع الذى يدفع بلمساته الكوميدية قبل أن تفتر الكوميديا أو ترزح تحت نير الرومانسية بأداء أفضل بكثير من ذى قبل، وجاءت منى زكى أو منى فى مركز الظهير المهاجم الذى يؤدى مهمتين أو

دورين، دور المحبة العاشقة التى تتوزع بين ألم هجر المحب الذى يدفعها إلى الانتقام، والإخلاص فى الحب والذى يشعرها بالندم كلما تسببت فى إيذاء حبيبها، رغم أن الشخصية برمتها لم تكن مناسبة لها بعد أن نجحت فى أدوار الفتاة الرقيقة المحبة والمحبوبة معاً.. وتابعنا سيناريو وليد سيف فى هذا الشوط الأول أو الجزء الأول بحب وفرحة وبهجة وقد تخلله حوار راق ونظيف وظريف ومقنع، كما استمعنا إلى كلمات واستمتعنا بألحان كل من بهاء الدين محمد ورياض الهمشرى، حتى مونتاج داليا هلال كان سريعاً ومتلاحقاً ومتلاصقاً دون أية نقلات مفاجئة أو (جابات) واضحة أو (راكور) خاطئ..

وهكذا انتهى الشوط الأول أو الجزء الأول ليعلن عن ميلاد حقيقى لكل هؤلاء، فريق تفوق على كل فرق كأس العالم أو كل أفلام العالم المحلية بما فيها (مصير) يوسف شاهين والعالمية بما فيها (تايتانيك) دى نيرو.. وقلت فى نفسى «الحمد لله» أخيراً شاهدت فيلماً أمدحه حتى لا يقال إنى أهاجم الجميع (عمال على بطال) وأننى (أشتم) كما يدعى البعض، علماً بأن النقد ليس (شتائم) فهو تعبير خاطئ والنقد ليس من أجل الصعود كما يقول البعض على أكتاف المشاهير قلت فى نفسى سأعطى درجة على طريقة الراحل نجيب المستكاوى ٩ من ١٠ لأن الكمال لله وحده.. وعدنا لمشاهدة الشوط الثانى أو الجزء الثانى من الفيلم، وكانت الكارثة غير المتوقعة، انقلبت المباراة أو الفيلم تماماً، وكأن المدير الفنى قد دخل فى غيبوبة وتم تغييره، وكأن الفريق قد أصيب بتسمم وتم استدعاء الاحتياطى غير المدرب وغير المستعد.. فالسيناريو ضل طريقه ودخل فى متاهات الخطوبة المتكررة، والحوار فقد حيويته وعباراته الكوميدية الرشيقة، والإخراج فاجأه الدوار وأخذ يتخبط، والتصوير احترقت عدساته وتم استبدالها بعدسات حطمها السرطان الزجاجى، وكلمات الأغنيات والألحان أفلست وتم اللجوء لأغنيات وألحان الأفلام القديمة، واصطدمنا وصودمنا بالمطرب الشعبى والراقصة البرميلية والضيف الثقيل مدرس الإنجليزى السابق هو وأسرته الجائعة النهمة الشرهة بلا أى مواقف كوميدية ولا أى إفيهات ضاحكة ولا أى حوار له معنى أو قيمة.. وتغيرت

ملامح وأداء وخفة ظل كريم وحلا وحلمي ومنى ورجاء وكل من ظهر في الجزء الثاني.. وقلت لنفسي «خسارة وألف خسارة» فقد عشمونا بالحلق وجعلونا نبنى قصوراً فى الرمال ونحرث فى البحر وقلت سأعطى درجة على طريقة المستكاوى ١ من ١٠ حتى لا أعطى صفراً من ١٠ .. فبعد أن تألق الفريق ووصل إلى القمة فى الجزء الأول ناله التعب والإنهاك والنفس القصير فى الجزء الثانى مما أدى إلى هبوطه إلى أدنى مستوى!

فلماذا أو ليه، ليه خلتنى أحبك، وليه خلتنى أندم على حبك، روح منك لله!

## همســة

الأستاذ رجاء النقاش عاشق مغمض العينين، يحب عادل إمام بقلبه دون عقله، فلا يرى غير إيجابياته ويغضب ممن يخالفه، وأنا أيضاً أحب عادل إمام ولكن بقلبى وعقلى معاً، فأرى إيجابياته وسلبياته جميعاً ولا أغضب ممن يتشيع له بشكل مطلق، وهذا هو الفارق.

**و.. كلمة**

**من الممكن الاستغناء عن أى شىء**
**وكل شىء فى الحياة إلا الحياة!**

٢٠٠١/١/٣

## سوق المتعة.. غش تجارى وفنى!

إذا كان الخطاب يعرف من عنوانه، فإن أفيش «سوق المتعة» يشوبه الغش التجارى، فهو يحمل اسم إلهام شاهين كشريكة فى البطولة مع محمود عبدالعزيز.. لكن فاروق الفيشاوى لم يظهر سوى فى مشهدين فقط، ولم يظهر حمدى أحمد إلا فى مشهد واحد فقط، بينما جاء دور إلهام شاهين كممثلة مساعدة.. وهكذا خدعنا الأفيش..

وكان ينبغى أن تكتب هذه الأسماء كضيوف شرف، كما جرت العادة.. أما الغش الفنى فيتمثل فى إسمى وحيد حامد وسمير سيف، فأغلب الظن أن الأول لم يكتب هذا الفيلم وأنه عهد بفكرته إلى ورشة سيناريو على طريقة السيناريست عبد الحى أديب وغيره، وأن الثانى لم يخرج هذا الفيلم وأنه عهد به إلى أحد مساعديه كما فعل يوسف شاهين أخيراً.. وخليق بهما أن يؤكدا هذا الظن، فإذا تمسكا بالأفيش فإن المصيبة أعظم وتشهد عليهما أفلامهما الرائعة السابقة.. فالموضوع والمعالجة والحوار لا يمكن تصنيفهم بأى حال تحت أى مذهب من المذاهب الأدبية ولا حتى مذهب العبث واللا معقول، لأنه مذهب له أصوله وقواعده التى فاز من أجلها رائده صمويل بيكيت بجائزة نوبل.. فكيف يعقل أن سجيناً خرج بعد عشرين عاماً وهو يعلم أنه مظلوم، والمفروض أن يخرج بعد نصف المدة لحسن السير والسلوك ثم يراقب ليلياً فى مسكنه.. وفجأة يجىء إليه شخص غريب ليسلمه سبعة ملايين جنيه ونصف مليون جنيه فى كراتين، وهى نصيبه من صفقة هيروين لا يعرف عنها شيئاً وإن كان قد اتهم بجلب كيس واحد وضع فى حقيبته دون علمه؟!.. ثم ترسل له

عصابة المافيا هذه مدير أعمال وسكرتيرة رهن إشارته وتنفيذ أوامره وإعادة شبابه وحيويته وتحقيق أحلامه، بما فيها اختيار امرأة من بين صور الإنترنت ليستمتع بها...

ونفاجأ بأن فتاة الهوى هذه هى موظفة معدمة تكتب على الآلة الكاتبة وتعيش مع أسرتها الفقيرة وشقيقها (الحمش) الذى تخشاه فلا تتأخر بعد منتصف الليل وتشترط فيمن تمتعه ألا يكون عربياً أو خواجه أو مسناً أو دميماً.. ثم نفاجأ بعد أن يقضى متعته الطبيعية معها، بأنه يتذكر السجن وما كان يحدث له فيه، فيطلب منها أن تلعب دور فتاة الاستربتيز حتى يمارس عادته التى كان يمارسها فى السجن وحيداً وهنا ترفض الزواج منه رغم أنه حلمها فهو لا يستطيع أن يفك حسره فى التواليت ولكن فى سلة المهملات التى تشبه (جردل) السجن لدرجة أنه يقيم مزرعة وعنابر ويعين مدير سجنه السابق والمساجين الذين خرجوا معه أو بعده ويعيش وسطهم ويتلقى إهانات المدير والسجان بمزاجه وينظف دورة المياه، أى أنه يستعيد حياة السجن وكأنها (أوحشته) أو اعتاد عليها ولا يستطيع أن يتخلص منها لدرجة العقدة، ضارباً بالملايين عرض الحائط بدلاً من أن يبغض هذه السنوات العجاف الظالمة، ثم يطلب من مدير أعماله التعرف على رئيس المافيا، فيساق إليه لكى يلقى حتفه لمجرد هذا الطلب الذى تراجع عنه، وقبل أن يقتل برصاص الحرس يخنق الرجل الكبير بجنزير من الحديد..

هذه هى القصة، وهذا هو السيناريو، أما الحوار فملىء بالتلميحات الجنسية الخادشة والقريبة من التصريح الذى يصل إلى اتهام مأمور السجن بأنه كان يضاجع المساجين فرداً فرداً، إلا هو لأنه أصيب بحالة إسهال فجأة.. أما الإخراج فقد سار على نهج أفلام البورنو أو أفلام الجنس، وزاد الطين بله عندما أظهر البطل أكثر من مرة وهو فى التواليت بالصوت والصورة، شىء قبيح ومقزز ومقرف، ولا يمكن أن تكون هذه هى الواقعية، فالفن هو الجمال، حتى القبح يتحول فى الفن إلى قبح جميل وليس أبداً إلى قبح قبيح.. هكذا تعلمنا وهذا هو ما ينبغى أن يكون..

ونسأل محمود عبدالعزيز الذى كتبنا عنه فى فيلم «النمس» بأعظم تحية وقلنا إنه أحسن ممثل فى عام ٢٠٠٠، كيف تقبل مثل هذا الدور بكل ما فيه من (سوءات) وهذا الفيلم بكل ما فيه من سيئات.

ونصل إلى الكارثة الأكبر.. كارثة أن يكون منتج هذا الفيلم هو «التليفزيون» الذى دخل مجال الإنتاج لهدفين، ملء ساعات الإرسال على قنواته برؤيته لا برؤى المنتجين التجاريين والارتقاء بمستوى السينما والمساهمة فى إنقاذها وحل أزمتها، أو هذا هو المفترض.. فهل سيبث التليفزيون هذا الفيلم لجمهوره؟! وهل هذه هى رؤيته ونوعية أفلامه التى سترقى بها السينما وتنقذ وتحل أزمتها؟!.. نريد إجابة لأن الصمت مصيبة أعظم!.

معذرة لتناول مضمون الفيلم على هذا النحو، علما بأن ما جاء فيه أبشع بكثير مما ذكرناه!.. وعلى صناع الفيلم أن يشاهدوا فيلمى «صاد» الفرنسى و«كويلز» الأمريكى اللذين تناولا شخصية الماركيز دى صاد المصاب بالسادية أى تعذيب الآخرين والماسوشية أى تعذيب الذات، ليتعلموا الطريقة الفنية التى لا تثير الاشمئزاز فى تناول مثل هذه الحالات!.

**و.. كلمة**

**الكلمة كالطلقة إذا أطلقت يستحيل الإمساك بها!**

٢٠٠١/١/١٠

## وردة حمراء.. أم ليال حمراء؟!

**مازالت** المخرجة إيناس الدغيدى مصرة على تقديم أفلام «بورنو» أى جنسية بدعوى الحرية والتحرر والتحضر والانفتاح وسلسلة التعبيرات البراقة التى لا نجرؤ على مناهضتها واستنكارها إذا كانت حقاً كذلك، أما إذا تحولت إلى فوضى وإباحية وردة وجنس فينبغى أن نتوقف لتصحيح تلك المفاهيم الخاطئة والمعايير المغلوطة دون انغلاق أو ضيق أفق أو تخلف إلى آخر هذه التعبيرات التى يتشدقون بها للدفاع عن أنفسهم بغير حق علماً بأن الفن فى كل ما يتناوله بما فى ذلك الجنس سمو ورقى وشفافية وجمال إلى آخر هذه التعبيرات الثرية التى لا يعرفونها على حقيقتها!

ففيلم «الوردة الحمراء» خلعت فيه المخرجة برقع الحياء وكذلك فعلت بطلته بالتبعية ومع هذا فليست هذه هى نقطة الضعف الوحيدة فى الفيلم فهو مأخوذ عن فيلم «جيلدا» الشهير الذى قامت ببطولته ريتا هيوارث أمام جلين فورد وشتان بينهما وبين يسرا ومصطفى فهمى.. فكيف يجرؤ السيناريست المخضرم عبدالحى أديب على الادعاء بأن الموضوع من تأليفه؟! وهو أمر يستدعى إعادة النظر فى كل أفلامه بما فيها باب الحديد الذى شاركه يوسف شاهين فى كتابة السيناريو، فقد تمر أفلام لا نستطيع اكتشاف مصادرها ذلك أن النقاد غير مطالبين بقراءة كل الروايات والمسرحيات ومشاهدة كل الأفلام والمسلسلات التى ظهرت فى أنحاء الدنيا على مر التاريخ!

فإذا انتقلنا إلى السيناريو وجدناه تمصيراً ممسوخاً ومعالجة مفككة وافتراضاً ساذجاً بوجود مافيا سلاح فى مصر على هذا النحو الأمريكى، فمصر ليست أمريكا ولن تكون والشرق شرق والغرب غرب، من بعد و من قبل رداً على فكر فيلسوفنا الراحل زكى نجيب محمود.. أما الحوار فلا علاقة له بالشخصيات ولا المواقف فهو ضجيج بلا طحن وثرثرة بلا طائل.. ونصل إلى الإخراج فنراه يسير فى ركب السيناريو بلا رؤية إلا إذا كانت الرؤية هى علاقة المرأة بالرجل أو علاقة الرجال بالنساء من زاوية واحدة هى الجنس ولا شىء غيره هو الذى يحرك الجميع وبكافة الوسائل المشروعة وغير المشروعة وكأن كلاً منهم لا عمل له غير ذلك فهو ليس مشغولاً بأسرة ولا مهموماً بقضايا مجتمعه ووطنه إن لم نقل قضايا العالم التى أصبح المواطن العادى مشغولاً بها ومتابعاً لها على الأقل من خلال الصحف ونشرات الأخبار التليفزيونية، وهكذا يتحول أبطال الفيلم إلى عبيد لغرائزهم مثل كل أبطال الكاتب والمخرجة، فهل ننسى «كلام الليل» و«استاكوزا» وغيرهما؟! دون أن ننسى أفلاماً جيدة ومتوازنة تحمل قضية للمخرجة بصفة خاصة رغم أنها كانت فى بداية الطريق مثل «قضية سميحة بدران» و«لحم رخيص» و«زمن الممنوع» و«عفواً أيها القانون» ويعز علينا المجهود الضائع والفن المبدد لكل من مدير التصوير طارق التلمسانى والمونتيرة سلوى بكير وواضع الموسيقى التصويرية حسين الإمام.. وينتهى بنا المطاف إلى الأبطال يسرا التى ينبغى أن تفرق بين صداقتها للمخرجة وقبول المآزق المتتالية التى تضعها فيها، فهل هى سعيدة بأن تنهى مرحلة النجومية بمثل هذه الأفلام التى كان من الممكن أن تتقبلها وهى فى بداية المشوار؟! ولماذا تضع نفسها وفنها فى مقارنة ظالمة مع فنانة عالمية وعظيمة لم تتكرر حتى فى هوليود ذاتها وهى ريتا هيوارث؟! وكيف تقوم بأدوار الإغراء والعشق والغرام بعد أن وصلت إلى سن النضج ومرحلة الأداء العقلى وليس الجسدى؟! أحمد رمزى الذى تقبلنا عودته فى مسلسل «وجه القمر» فى شخصية تلائم مرحلته الحالية بعد أن أسقطنا عودته غير المشرفة فى «قط الصحراء» يقبل دوراً يضعنا فى حرج مرة أخرى بحيث يصعب علينا إسقاطه هو الآخر..

مصطفى فهمى الذى جاء بديلاً ـ أغلب الظن ـ لشقيقه ـ وجاء من بطولاته التليفزيونية المقبولة والمعقولة اعتقاداً منه أنه لا فارق بين التليفزيون والسينما «وآهو كله تمثيل وأكل عيش» فلعله يعى الدرس ويخرج من التجربة بعبرة ويقين بأن هناك فارقاً!

وأخيرا نكرر ما قلناه فى الأسبوع الماضى بمناسبة فيلم «سوق المتعة» عن التليفزيون ودوره فى مجال الإنتاج السينمائى إذ طلبنا رداً شافياً من المسئولين عن هذا الجهاز ولم يصلنا الرد ولن يصلنا أبداً ونقول مرة أخرى وليست أخيرة هل أنتم بهذه الأفلام تنقذون السينما وترتفعون بمستواها أم إنكم تساهمون فى إحكام الأزمة وتردى مستواها؟!

**و.. كلمة**

**إذا كنت مقدماً على خسارة فلا تخسر خسارة فادحة!**

٢٠٠١/١/١٧

## دعوة لمشاهدة هذا الفيلم

**أخيراً** شاهدنا فيلماً جيداً وجاداً ونظيفاً، يناقش توجهات الشباب وأحاسيسهم وحكمة الكبار ومشاعرهم، ويمزج بين الرؤية الاجتماعية والصدق الرومانسى، يقوم الرذائل والغرائز ويعلى من شأن القيم والأعراف ببساطة وانسيابية، بلا ضجيج ولا عنترية ولا صخب، ودون ميلودراما فجة أو زاعقة، ويستعرض نسيج الأمة من خلال الإخاء الدينى بعيداً عن التعصب وبعيداً أيضاً عن المبالغة، على اعتبار أنه منذ القدم نسيج شفاف وناصع ليس فى حاجة إلى تأكيد أو تصعيد...

إن فيلم «أولى ثانوى» تعبير عن الحرية فى إطار من الالتزام وتبرير للتحرر بعيداً عن الانحلال ومسايرة لركب التطور والتحضر فى مواجهة الجمود والرجعية... فالطبيب الذى يشطب من جدول النقابة ويمنع من ممارسة المهنة نتيجة لخطأ غير مقصود يدفع ثمنه سجناً، يستعيد نفسه ويعمل فى مجال ترميم التحف القديمة والتقاط الأصيل منها فى المزادات، يلتقى بسيدة مطلقة من هواة التحف التى لا تفهم فيها، فيطلعها على الحقيقة ويخلصها من التحف المزيفة وتنشأ بينهما صداقة تتحول إلى حب بينما يحتضن ثلاثة من الطلبة أحدهم يعيش بلا أب ولا أم فتتاح له فرصة أن يفسد وأن يضل الطريق ويضلل أيضاً زميليه المسلم الهادئ والمسيحى الطيب، ويجىء احتضان الرجل لهم على شكل توجيه وحماية، فهو يدفعهم إلى العمل ويمنع الأول من الانحراف فى الوقت الذى يبارك فيه مشاعر الثانى الغضة نحو ابنة السيدة، وعندما تحين لحظة إعلان ارتباطه بهذه السيدة ينقل الثالث إلى العناية المركزة ويلفظ أنفاسه

وسط أحزان الجميع الحقيقية التى تشهدها الكنيسة حيث يشاركون فى وداعه..

وفى مشهدين متتاليين تكتمل الدائرة، الأول فى المطار حيث يستقبل زوجته وابنته اللتين هجرتاه بعد أزمته المهنية، فإذا بهما تخبراه بأنهما فى زيارة سياحية عابرة وأنهما عائدتان إلى مهجرهما، والثانى فى بيته حيث يستقبل حبيبته، وإذا بهما ينطلقان نحو حياة جديدة لا تعرف الماضى ولا تعترف بالسن...

صحيح أن المخرج محمد أبو سيف لم يفرق بين إيقاع الجانب الاجتماعى واللحظات الرومانسية، فجاء إيقاع الرومانسية الهادئ على حساب الإيقاع السريع المفتقد فى الجزء الأول، مما جعل الإيقاع العام بطيئاً وهكذا جاءت موسيقى عمر خيرت... إلاأن مشهد الأم والابنة فى حجرتين متجاورتين وهما تقرءان رسالة الرجل والفتى بصوتيهما المختلطين بالعبارات ذاتها، يعد هو المشهد الرئيسى أو «الماسترسين» الجديد والمبتكر والذى يعبر عن قمة رومانسية هذا الفيلم..

وصحيح أيضاً أن كاميرا مدير التصوير كمال عبدالعزيز لم تتح لها فرصة التألق والتميز، إلا أنه لم يلجأ إلى الظلام والإظلام، سمة التصوير فى أفلام كثيرة ظهرت أخيراً، بلا أى معنى أو هدف.. بينما ساعد مونتاج عادل منير على الإحساس ببطء الإيقاع العام. وجاء ديكور محمود محسن موفقاً فى اختيارات الألوان وترتيب التحف سواء فى صالة المزادات أو فى المتجر أو فى بيتى الرجل والسيدة..

أما سيناريو أشرف محمد فجاء محكماً ومقنعاً ومتسقاً خاصة فى رسم الشخصيات والحوار الذى تردد على ألسنة الجميع مراعياً منطوق كل شخصية على حدة..

ويرتفع أداء نور الشريف إلى أقصى درجات النضج والوعى، مستفيداً من خبرة السنين وتنوع الأدوار والشخصيات والاقتناع بالشخصية المناسبة للمرحلة السنية دون مكابرة أو ادعاء أو إصرار، فكان بحق مايسترو المجموعة بأكملها

يشع عليها فتستمد منه النور، ويشع على الشاشة، فيجذبنا إليها بشغف وتعلق ساحرين.. وتجذبنا أيضاً ميرفت أمين بأدائها الهادئ الواثق المعبر وبريق عينيها الذى زادته السنون عمقاً ووعياً وفيض حنين.. أما ماهر عصام فكان هو الملح المليح لتلك الوجبة المليحة مع زميليه المرنين الموهوبين ومديرة البيت حنان يوسف نموذجاً جديداً غير متكرر ولا مقلد...

لقد عودتنا «شعاع» على هذا التوجه الثقافى الرفيع والمترفع على الربح والرنين، وهو الدور الذى كنا نأمل فى أن يقوم به التليفزيون بدلاً من أفلامه الفاشلة فكرياً وفنياً، فمثل هذا الفيلم «أولى ثانوى» الذى ندعو لمشاهدته هو النموذج الذى ينبغى أن يحتذى به التليفزيون إذا أراد أن يستمر فى الإنتاج.

**و.. كلمة**

**النجوم إذا التقت احترقت!**

**٢٠٠١/١/٢٤**

# فرقة بنات.. كوميديا ولكن!

**على** الرغم من أن كوميديا تشبُّه الرجال بالنساء قد عفى عليها الزمن، ولم تعد تقدم عالمياً إلا فيما ندر وبشكل جديد ومتقن على طريقة فيلم «بابا الشغالة»، إلا أنها قدمت فى فيلم «فرقة بنات وبس» من خلال نجم الكوميديا الصاعد هانى رمزى والممثل متنوع الأدوار ماجد المصرى، بشكل مقبول، وإن استغرق معظم فترات الفيلم، علماً بأنهما معاً عندما مثلا دوريهما كرجال كانا مقنعين أكثر وكوميديين أكثر، ولم يكونا فى حاجة إلى ثياب وباروكات وماكياج وحركات النساء لإضحاكنا خاصة هانى رمزى..

أما الموضوع فبسيط للغاية ولم يجهد كاتبا السيناريو أيمن حسنى وشريف شعبان نفسيهما لتضمينه عناصر درامية تعتمد على مواقف طبيعية أو غير مفتعلة لتفجير الكوميديا المقصودة كقوام مستهدف للفيلم ولا شىء غيرها بالإضافة إلى ممثلة جديدة افترض المخرج شريف شعبان أنها نجمة إغراء قادمة، والواقع أن المايوه البكينى الساخن والميكروچيب الملتصق والحمالات الرفيعة لا تكفى لصناعة نجمة إغراء أو فتاة إغراء أو حتى ممثلة إغراء، فالإغراء فى العينين، وهذه الممثلة أميرة فتحى لا تتمتع بعينين فيهما ذلك الإغراء التمثيلى البعيد عن الفجاجة والداعى إلى مجرد الرغبة، إن الإغراء الحقيقى فن له قواعده وأصوله وتقديره.. ولا يكفى كذلك حشد دستة من البنات وإطلاقهن على الشاطئ بالمايوهات البكينى وإخراجهن من الغرف بقمصان النوم وصعودهن على منصات الملاهى الليلية بفساتين السهرة العارية من كل جانب، حتى يرضى المشاهد ويسعد ويدعو غيره للمشاهدة والسعادة..

فالسينما لها سحرها الخاص الذى يعتمد أساساًعلى الصدق الفنى، وهذا الصدق من الممكن أن يتحقق من خلال الكوميديا أو حتى التراجيديا، بالثراء الإنتاجى أو حتى بالإمكانات المحدودة، بنجوم شباك أو حتى بوجوه جديدة وهكذا..

وأما المبرر لتشبه البطلين بالنساء فلا معنى له، فصاحبة فرقة البنات الموسيقية تبحث دون جدوى عن عازفتين للترومبيت والساكس لأنها ترفض الرجال، بينما مدير الفرقة رجل، فى الوقت الذى لا يجد فيه عازفا هاتين الآلتين بالتحديد أى عمل، فيلجئان إلى تلك الحيلة، التقدم على أنهما فتاتان، رغم ضخامة جسميهما، ومع هذا يقع الرجال فى غرامهما، ويقعان فى غرام الفتيات.. ويتنقل أحدهما (ماجد المصرى) بين دورى الرجل والمرأة حتى يلتقى بمحبوبته التى تبادله الحب، ومع هذا لا يمارس معها الحب حتى وهو رجل بدعوى أنه مصابٌ بعقدة، بينما يمارس صديقه الحب مع فتاته حتى وهو فى ثوب امرأة.. ونفاجأ بموضوع فيلم جانبى آخر لا علاقة له بالموضوع الرئيسى إلا بالصدفة والتعنت و(الحشر) و(الحشو).. موضوع عصابة المافيا التى (تتحدى) الشرطة وتصفى بعضها البعض جسدياً حتى تنتصر الشرطة فى نهاية المطاف، وهو الموضوع الذى أصبح مكرراً ومقرراً رغم غرابته على مجتمعنا وعدم وجوده على هذا النحو أصلاً جملة وتفصيلاً..

المخرج شريف شعبان لم يستطع أن يقدم فيلماً كوميدياً رفيع المستوى، ولا حجة له، فهو شريك فى كتابة السيناريو المقتبس أصلاً عن فيلم «البعض يفضلونها ساخنة» وقد كان فيلماً من درر السينما العالمية.. وما يدعونا لاحترام أصحاب هذا الفيلم وصناعه أنهم أعلنوا صراحة أن الفيلم مأخوذ عن الفيلم الأجنبى ولم يدعوا مثل جيرانهم فى دور العرض الأخرى أن الفيلم المصرى من تأليفهم الخالص دون اعتبار لإمكان كشفهم كما حدث، ومع هذا فهم مستمرون فى ادعاءاتهم الكاذبة وسرقة حقوق الغير الأدبية على أقل تقدير..

الملحن عصام كاريكا لم يضف جديداً إلى ألحانه السابقة التى تجىء جميعها على وتيرة واحدة، فى الوقت الذى لم تضف فيه الممثلة أميرة فتحى أى جديد بالنسبة للأحداث الغنائية وباتت مشتتة بين التمثيل والغناء، فلم تتألق

فى أى منهما رغم الفرصة الكبيرة والنادرة التى أتيحت لها ولم تتح لغيرها من مستحقيها..

مديرا التصوير مصطفى عز الدين ورضا السيد لم يتمكنا من استغلال كاميراتهما المتنقلة إلى سحر الغردقة، فلم نشاهد أكثر مما نشاهد مراراً وتكراراً فى برنامجى التليفزيون السياحيين اللذين مللناهما تماماً..

الفنان هانى رمزى، نرجو أن نراك فى فيلم آخر وقد تفجرت الكوميديا التى ما زالت كامنة فى داخلك، تنتظر علاء الدين ومصباحه السحرى أو على بابا الذى يصيح أمام أبوابها بعبارته الشهيرة «افتح يا سمسم» أو افتح يا هانى!

**و.. كلمة**

**من يتقبل الهزيمة بوعى يستطيع أن ينتصر، ومن يرجع الهزيمة إلى أسباب واهية سيظل أسيرًا لها!**

٢٠٠١/١/٣١

# لى لى.. فيلم الرعشة الأولى!

**ظاهرة** الأفلام الروائية القصيرة التى بدأت تنتشر وأصبحت تقدم فى عروض خاصة للنقاد والصحفيين والفنانين، ولا يبقى سوى عرضها مع الأفلام الروائية الطويلة فى دور العرض للجمهور وبثها على قنوات التليفزيون، خاصة أن جهات التليفزيون الإنتاجية بدأت تشارك فى إنتاج هذه الأفلام.

أول هذه الأفلام التى شاهدناها مؤخراً فيلم «إيزيدورا» تأليف وإخراج الفنان عمر ناجى، ثم قدم أحمد ابن الفنان مدحت مرسى فيلم «زهرة الإسكندر» الذى برعت فيه الفنانة زيزى البدراوى وأخيراً يقدم لنا مروان ابن الكاتب وحيد حامد فيلم «لى لى» من إخراجه إلى جانب كتابة السيناريو عن قصة قصيرة للراحل يوسف إدريس.

والقصة القصيرة بشكل عام هى أصلح نبع للأفلام الروائية القصيرة بدلاً من مطها لكى يستوعبها الفيلم الروائى الطويل، وهو ما حدث كثيراً مع كتابنا فى أفلامنا.. ولهذا جاء هذا الفيلم القصير «لى لى» مستوعباً للقصة القصيرة التى تميزت شأنها شأن القصص القصيرة بالحبكة والتركيز والتكثيف والموضوع الرئيسى والشخصية المحورية، أما الموضوع فهو الدين فى الحارة المصرية أو فى حارة الباطنية الشهيرة بتجارة المخدرات فى وضح النهار، وأما الشخصية فهى ذلك الشيخ الشاب الذى عين خطيباً ومؤذناً فى الجامع الكبير، فوجد نفسه مدفوعاً لهداية أهل الحارة وفى مقدمتهم المعلم كبير تجار

المخدرات وفاتنة الحى لى لى التى تسحر الجميع دون أن يشعر بها أحد، ولكنه يفشل فى دعوته ويكاد يصطدم بالمعلم، إلا أن أخطر ما يواجهه غواية تلك الفاتنة له ومحاولة الفكاك من أسرها دون جدوى حتى أنه لم يستطع مرة أن يؤذن لأنها تشاغله من غرفتها التى تطل عليها المئذنة العالية، ولا يستطيع مرة أن يكمل الصلاة وهو يؤم المصلين لأنها تشغل خياله من على بعد خارج صحن المسجد، ولكنه يستطيع فى النهاية أن يستغفر ربه ويتخلص من سلطانها عليه وسيطرتها على فكره ومشاعره.

السيناريو جاء بسيطاً وسلسًا، والحوار كان موحياً ومعبراً، والإخراج عمد إلى المشاهد السريعة المتلاحقة والهادئة فى الوقت نفسه، كما تعمد اللقطات البعيدة والقريبة دون إسراف خاصة اللقطات الكبيرة جداً،واختار بدقة العناصر الراسخة المحترفة فى الأداء التمثيلى، فى الوقت الذى جاور هذه العناصر بطاقات شابة جديدة وواعدة، فنجح فى هذه المعادلة دون تغليب كفة على أخرى ودون تجاهل فريق لحساب فريق آخر.. حتى العناصر الفنية حرص على أن تكون ممثلة لجيله حتى تكتمل الرؤية دون التعرض للانفصام والنشاز.. فاختار سامى العدل وسعيد الصالح إلى جانب عمرو واكد الذى أدى دور الشيخ بسماحة ووعى وصدق، ساعدته ملامح وجهه وأسعفته نبرات صوته، وهو يذكرنا بالفنان هشام سليم فى شبابه، أما دينا نديم فقد أدت دور الفتاة قريبة الصفات والمواصفات من سالومى أشهر غاوية فى التاريخ وغانية تاييس لأناتول فرانس ومع ذلك قدمت الإغراء بعيداً عن العرى والإسفاف والفجاجة، قدمته بنظرات العين وحركات الكتفين ورجفات الشفتين، وإن خدمتها زوايا التصوير أحياناً فأظهرت جمالها، وأضرت بها زوايا أخرى فقللت من هذا الجمال، وهكذا كان مدير التصوير إيهاب محمد على خلال الفيلم، فقد نجح فى لقطات كثيرة وأبرزها لقطة المئذنة بطولها من أسفل إلى أعلى كإيحاء رمزى أو رمز إيحائى، ولم يوفق فى لقطات أخرى وخاصة طاولة تقطيع المخدرات وطابور الزبائن.. بينما جاء مونتاج معتز الكاتب متسقاً مع رؤية المخرج محتفظاً بإيقاعه، وعرف خالد حماد كيف يختار التيمات والموتيفات

الموسيقية المعبرة عن مشاهد الفيلم المتنوعة من المشاعر والأحاسيس الدينية والدنيوية على حد سواء.. وحافظ ديكور باسل حسام على الجو العام داخل الحارة وداخل المسجد وداخل المنزل.

فإذا كان الفيلم قد فاز بجائزة الجمهور الغربى فى مهرجان «كليرمون فيران» السينمائى الدولى الثالث عشر، وهو مهرجان فرنسى يهتم بإبداعات الشباب، بسبب الجرأة فى تناول الموضوع، فإن الجمهور المصرى قد رحب به رغم جرأة الموضوع.. وفى الحالتين فإن سبب النجاح الحقيقى هو الرعشة الأولى التى تميز أية موهبة جديدة!

**و.. كلمة**

**شمس الحقيقة لا تغرب أبدًا!**

٢٠٠١/٢/٢٨

# روندفو.. مع جيل الشباب الطالع

**«روندفو»** هى الكتابة الصحيحة للنطق السليم لهذه الكلمة الفرنسية التى تعنى «موعد».. والفيلم عودة للموضوعات الاجتماعية خاصة ما يتصل بالشباب من الجنسين.. فتاة تضطر للانحراف فى دنيا الليل والهوى، تبيع جسدها من أجل شراء قوت واحتياجات أسرتها.. وهو اضطرار إرادى فى نهاية الأمر يمكن استبداله بعمل شريف مهما كان متواضعاً..

تلتقى بثلاثة أصدقاء من الطلبة يخوضون المغامرة والتجربة لأول مرة، ولذلك يفشلون ويقعون فى غرامها دون أن تستجيب نتيجة لخبرتها مع أمثالهم إلا أن أحدهم يتوهم أنه يحبها بحق، ولأنها تدرك هذا الوهم تثنيه عن التمادى ولكن بلا جدوى، لدرجة أنه يعرض عليها الزواج، وعندما يتشاجر مع زميليه من أجلها تبتعد عنهم جميعاً، ولكنها تقع فى براثن إرهابى يكاد يقتلها بدعوى إثنائها عن طريق الخطيئة، ولا ينقذها غير الأصدقاء الثلاثة على طريقة فيلم «أيامنا الحلوة» ويسعى الثانى إلى إلحاقها بعمل شريف فى شركة والده الذى يحاول استدراجها، وعندما ترفض يعرض عليها الزواج فتترك الشركة وتعود إلى مهنتها الآثمة.. فلماذا ترفض حب الغنى الذى استعد لتعويضها مادياً، ولماذا ترفض الزواج من رجل ثرى كان سيحميها مؤقتاً، ويؤمن مستقبلها حتى لو لم يستمر معها؟!.. ومع هذا فإن الموضوع الذى طرحه عصام الشماع بعد أن أغفلته السينما لفترة طويلة يستحق المشاهدة والمناقشة، خاصة أن السيناريو

جاء واضحاً جلياً والشخصيات حية نابضة، والمواقف واقعية طبيعية، فيما عدا بعض الملاحظات التى أبديناها فى صيغة تساؤلات.

ويعود على عبدالخالق مرة أخرى إلى قاع المجتمع وسطحه ليرصد أحوال الناس ومشاغلهم ومشاكلهم وهمومهم، ولكن فى اتجاه آخر هو قطاع الشباب المراهق الذى لا يعرف كيف يعبر هذه المرحلة فينجو من مساوئها ومخاطرها، ولكنه غامر بقبول العمل مع وجوه جديدة تدفع إلى المقدمة فجأة دون تمهيد كاف.. سمية الخشاب فى دور يتطلب صفات ومواصفات مختلفة، ومع هذا تحملت عبء البطولة واجتهدت قدر طاقتها فى تعويض احتياجات الدور.. فتحى عبدالوهاب وخالد أبو النجا كانا ينبغى أن يتبادلا دوريهما، فالأول هو الأقرب إلى شخصية ابن العائلة المطحونة، بينما الثانى هو الأقرب إلى شخصية ابن الثرى، وبهذا كان أداؤهما سيكون أفضل..

أحمد زاهر، إحساسه المبكر بالنجومية التى ما زالت بعيدة عنه يجعله يؤدى الشخصية من أعلى وليس من العمق.. إنجى شرف أدت دورها بنجاح يرشحها لدور أكبر وأكثر تركيباً.. منى حسين ملأت فراغ مثل هذه الأدوار التى تتطلب جرأة فى قبولها..

ويتفق ثلاثى التصوير والمونتاج والموسيقى (كمال عبدالعزيز وصلاح عبدالرازق ومودى الإمام) فى روتينية العمل دون إبداع حقيقى فى الصورة والتركيب والنغمة.. وهو ما يثير تساؤلاً مهماً هو لماذا يبدع الفنان نفسه سواء كان مصوراً أو مونتيراً أو موسيقياً فى فيلم ولا يبدع فى فيلم آخر، هل هو التكرار أم الاستسهال أم الاستعجال أم زحمة العمل، أم أن الأحداث والأماكن لا توحى له بالإبداع والتأنى والإضافة، أم أن هذا الفنان قدم كل ما عنده ويحتاج إلى وقت كاف لكى يختزن من جديد، أم ماذا؟!

إلا أن الفيلم فى النهاية يدافع عن القيم وينتصر لها رغم كل المصاعب والعقبات والأزمات!

**و.. كلمة**

**لا ينبغى أن ندع الغضب الأعمى**
**أو حتى البصير، يلغى عقولنا!**

٢١/ ٣/ ٢٠٠١

## صعيدى رايح جاى.. وماذا بعد؟!

**صعيدى** رايح جاى، عنوان مركب مقصود تماماً بهدف استدعاء نجاح فيلمين عرضا من قبل هما «صعيدى فى الجامعة الأمريكية» و«إسماعيلية رايح جاى» تماماً مثل العنوان المباشر مع تعديل طفيف لفيلم فى الطريق هو «إسكندرية رايح جاى» ولا ندرى من الذى يختار تلك العناوين؟! هل المؤلف أم المخرج أم المنتج أم الموزع أم النجم؟!.

ومن الممكن أن يفكر هؤلاء فى عناوين مركبة مستمدة من هذين الفيلمين وكأنهما سر أى نجاح مثل «صعيدى فى الإسماعيلية» أو «الجامعة الأمركية فى الإسماعيلية» أو «الجامعة الأمريكية رايح جاى» وهكذا.. صحيح إن اسم الفيلم، أى فيلم، له أهمية فى الجذب وربما فى النجاح، ولكن تكرار الأسماء قد لا يفيد فى الوقت نفسه.. ولكن الصحيح بحق هو أهمية الموضوع وجودة السيناريو وإبداع المخرج والمصور وإجادة طاقم التمثيل... وفيلم «صعيدى رايح جاى» هو أكثر أفلام عيد الأضحى رواجاً كما تؤكد الإيرادات، ولكنه ليس بالضرورة وأكثرها نجاحاً لسبب أو لآخر، رغم تألق البطل واجتهاد المخرج ومذاق المؤلف.

صعيدى وافد إلى القاهرة يعود إلى الصعيد مرة أخرى.. وبين المجىء والعودة تحدث له مواقف كوميدية مثيرة.. فهو مدرس تاريخ جاد جداً، ومع هذا يسخر منه الطلبة ويستبد به الناظر وتطارده جارته الحسناء اللعوب، حتى تضعه فى موقف المغتصب الذى يستفز والدها وجيرانها، إلى أن يبلغ بمصرع

والده العمدة المتهم بقتل شيخ البلد.. تطلب منه عشيرته العودة لتولى العمودية، بينما تطالب برأسه أخذاً للثأر العشيرة الأخرى.. تقود عشيرته الأم المتجبرة التى تدفعه دفعاً إلى القتل. وتعريض حياته للقتل أيضاً.. وتكلف العشيرة الأخرى ابن القتيل بقتل صديقه الحميم فى الوقت الذى يستبعد فيه تماماً ارتكابه للجريمة.. وتجىء إلى البلدة مذيعة التليفزيون التى كانت قد صادفته فى أكثر من موقف هزلى بالعاصمة، تهرع إلى الدوار لتحتمى بالعمدة الذى يحتاج إلى حماية هو الآخر، فتدخل قلب الأم وقلبه معاً.. يذهب إلى صديقه ليعلن براءته ويطالب بحقن الدماء.

الجديد فى الموضوع الذى كتبه محمد صفاء عامر هو عودة البطل إلى الصعيد، بحيث تدور فيه نصف الأحداث بعد أن دار النصف الأول فى العاصمة، وفيما عدا صدفة اللقاءات المتعددة بين البطل والمذيعة، تميز السيناريو بالمواقف الكوميدية واتسم الحوار بخفة الظل بعيداً عن «التطجين الصعيدى» واللزمات المتكررة.. وأضفى محمد النجار على المواقف الكوميدية لمحات إخراجية متجددة وجديدة، فهو يذكرنا بمشهد المشاعل الجماعى الذى أبدعه حسين كمال فى «شىء من الخوف» ولكنه استخدم «النبابيت» بدلاً من المشاعل، وقسم الحشد إلى مجموعتين متواجهتين بدلاً من مجموعة واحدة، واستبدل الهتافات الثائرة «جواز عتريس من فؤادة باطل، باطل» بأناشيد هتافية على طريقة تشجيع الأهلوية والزملكاوية.. ثم بدأ الفيلم وختمه بخطبة عصماء ألقاها البطل على تلاميذ المدرسة الذين دفعهم الملل إلى الهروب والإجهاد إلى النوم وهم يتصببون عرقاً ثم عاد ليلقيها على الإعلاميين، وإن فاته تنفيذها بالشكل نفسه لتكتمل دائرية الفيلم.. تصوير محسن نصر تجاوب مع أحداث الفيلم وأماكنه وإبراز الشخصيات باللقطات المقربة غير المبالغ فيها.. موسيقى نبيل على ماهر استطاعت أن تهيئ الأحداث وتصاحبها وتعلق عليها.. مونتاج مها رشدى حرص على المتابعة دون بتر.. ديكور محمود مبروك نقلنا إلى قلب الأماكن سواء فى العاصمة أو فى الصعيد..

هانى رمزى هو المصدر الوحيد للكوميديا التى تشع كلما ظهر على الشاشة ويختفى الإشعاع مع اختفائه، رغم محاولات الجميع، ولذلك كان ينبغى استثماره أكثر وأكثر، فهو قادر على ملء شريط الفيلم تدفقاً وحيوية بما لديه من مخزون قابل للانفجار والتفجير.. أما نادين فقد وضع اسمها فى مكان البطلة دون أن تكون بطلة.. وهى فى الوقت نفسه لا تحمل صفات ومواصفات البطلة..

**و.. كلمة**

**إذا حاولت أن ترضى الجميع، فلن ترضى أحدًا!**

٢٠٠١/٣/٢٨

# أسرار البنات.. يثير المشكلات

**يبدأ** فيلم «أسرار البنات» عرضه التجارى على جمهور السينما، بمشكلة أثارها ابن السيناريست الراحل عدلى المولد الذى ذكرنا بوجود فيلم قديم يحمل الاسم نفسه سيناريو عدلى المولد، وإخراج محمود ذو الفقار وبطولة نيللى، حسن يوسف ونجلاء فتحى، وأن الرقابة على المصنفات الفنية لم تنتبه إلى هذا التشابه خاصة بعد أن أعلن رئيسها د. مدكور ثابت حرصه على عدم تكرار أسماء الأفلام كما حدث مع اسم «ادينى عقلك».

وهو سهو غير مقصود من جانب الرقابة وغير متعمد من جانب المنتج، وكان على صاحب المشكلة أن يثيرها قبل عرض الفيلم على الأقل، على اعتبار أن مرحلة الطبع والدعاية لم تكن معلنة.. فكيف ستتصرف الأطراف المعنية فى هذه المشكلة؟!

أما الفيلم الذى كتبت قصته وكذلك السيناريو والحوار عزة شلبى، فقد تعمدت ذكر كلمة «تأليف» قبل اسمها، وكأنها كاتبة كبيرة أو ممارسة قديمة تترفع على كلمة «سيناريو وحوار» وتلك مشكلة أخرى ويثير الفيلم مشكلات فى التناول، فكيف لم تحاول الفتاة التخلص من الجنين فى وقت مبكر، وكيف لا تكتشف الأم أن ابنتها حامل فى السابع، وكيف تتجرأ الفتاة بدون خبرة على محاولة السقط أو الولادة وحدها فى حمام مغلق، وكيف لا تصدر أصوات آلام الطلق والمخاض؟! وكان من الممكن أن يوضع الأبوان المتدينان فى مأزق بعد معرفتهما بالحمل، فهل كانا سيعترفان بأن قتل الجنين حرام، أم كانا سيعتبرانه سفاحاً ينبغى التخلص منه؟!

ومع هذا فالموضوع تقليدى، أحداثه مكررة ومعادة، باستثناء أن الفتاة التى انزلقت فى الخطأ رغماً عنها وعن شريكها من أسرة متدينة ومحافظة وكريمة، وأن ابنة خالتها صديقتها لم تقع فيما وقعت فيه، ولذلك تنهار الفتاة وتحاول الانتحار، ومع هذا تحتضنها أمها ويسامحها الأب.. ويحاول الجميع إصلاح الخطأ بالزواج رغم حداثة سن العروسين.. هذه الزاوية المختلفة فى السيناريو ربما تكون هى الدافع الذى جعل المخرج المثقف مجدى أحمد على يقدم على إخراج الفيلم الذى يسير فى اتجاه فيلمه الأول الناجح «يا دنيا يا غرامى» بعد أن ضل فيلمه الثانى «البطل» الطريق بدليل أن أبطاله الكبار أحمد زكى ومصطفى قمر ومحمد هنيدى لم يساعدوا على نجاحه، وهذا ما دفعه إلى الاستعانة فى فيلمه الثالث «أسرار البنات» وبعد توقف فترة طويلة بالوجوه الجديدة التى تناسب سنياً على الأقل الشخصيات وفى ظل موجة تقديم هذه الوجوه بلا خوف.. ولكن رهانه على تلك الوجوه التى استعان بها باختياره الحر وقناعته الخاصة، لم يكن موفقاً تماماً مما أضعف رؤيته وجهده رغم إمكاناته وطاقاته التى لم تتفجر بعد والتى فى حاجة إلى سيناريو محكم ومبتكر وأبطال ووجوه قادرة على تجسيد رؤاه.. ومع هذا فقد قدم فى الفيلم كل ما يمكن تقديمه وحافظ فى النهاية على المستوى الجيد الذى يضعه فى صفوف المخرجين الذين يتهيئون للتألق والتميز.. وقد ساعده تصوير سمير بهزان فيماعدا مشاهد الدم والمولود التى لم يكن لها داع على الإطلاق وبعض اللقطات والزوايا التى تفتقد إلى الجمال.. أما مونتاج أحمد داود فقد أصر على تلك المشاهد وأعطاها مساحة زمنية كان يمكن اختصارها بحيث تفيد ولا تضر، وذلك هو دور المونتير الحساس لكل مشهد ولكل معنى ولكل شكل جمالى أو قبيح.. بينما كانت الإضافة الحقيقية فى هذ الفيلم على غير عادة الأفلام الأخيرة، هى الموسيقى التصويرية التى وضعها عمرو أبو ذكرى ففسر المواقف وأثرى المشاهد، كما أنعش الذاكرة والذكريات باستثمار أغنيات محمد فوزى التى تتفق والأحداث وتعبر عنها، وهو ما لم يحدث من قبل، بعد أن انتشرت أغنيات

عبدالحليم حافظ ومحمد عبدالوهاب وفيروز وماجدة الرومى وغيرهم، ولاشك أن المخرج مجدى أحمد على كانت له الرغبة نفسها فى اختيارمقاطع تلك الأغنيات واستمرارها على امتداد الفيلم، وإن استعانا معاً.. واضع الموسيقى والمخرج بأغنية واحدة بعيدة عن أغنيات محمد فوزى..

ونجيء إلى طاقم التمثيل فنجد أن عزت أبو عوف قدم أفضل أدواره على الإطلاق بعد أن انتشر فى أدوار كثيرة لم تضف إليه بل وضعته فى قالب محدود كان من الصعب عليه التحرر منه والانطلاق على هذا النحو.. كما قدمت دلال عبدالعزيز دوراً مختلفاً تماماً على امتداد تارخيها الفنى، أكد أنها ممثلة قادرة على التنوع والإقناع بدور الأم دون استعراض لجمالها ومفاتنها، أما سوسن بدر وشوقى شامخ فلم يضف إليهما دوراهما شيئاً يذكر، بعد أن قدما أدواراً أفضل من قبل.. ونصل إلى الوجهين الجديدين الذين يمثلان لأول مرة، وأول مرة يقومان بالبطولة المطلقة، مايا شيحة وشريف رمزى، أما مايا شيحة فقد اعتمدت ودفعت إلى الاعتماد على اسم شقيقتها حلا، ثم اتضح أن هناك فارقاً، فليس معنى أن تنجح واحدة من العائلة أن كل أفرادها صالحات للتمثيل بالضرورة، فهو مجرد تعلق بالهوجة من جانب المنتجين والموزعين والمخرجين، علماً بأن حلا نفسها ما زالت فى حاجة إلى التدريب والتمرس لأن إمكاناتها أقل بكثير من حجم البطولات التى أسندت وتسند إليها، أما شريف رمزى فبرغم أن والده الموزع والمنتج المعروف محمد حسن رمزى أكد أنه لم يتدخل فى عمله بالسينما وفى هذا الفيلم بداية وأن المخرج هو الذى اختاره من بين الكثيرين دون أن يعلم صلته العائلية وأنه سليل أسرة فنية فجده لأمه هو الفنان صلاح ذو الفقار وعمته هى الفنانة هدى رمزى، فقد منحه بموضوعية شديدة يحسد عليها درجة خمسة من عشرة، ونحن نضيف درجة أخرى تشجيعاً وانطلاقاً من مقولة «ابن الوز عوام»!

**و.. كلمة**

**من ينسى الإساءة لا يمكن أن ينسى الإشادة.**

# العاشقان.. رجل وامرأة

**عندما** قدم المخرج الفرنسى كلود ليلوش رائعته «رجل وامرأة» عام ١٩٦٦ بطولة أنوك إيميه وجان - لوى ترانتنيان، قدم المخرج المصرى حسين كمال رائعته أيضاً «حبيبى دائماً» عام ١٩٨٠ وإن جاء سيناريو رفيق الصبان متأثراً بسيناريو ليلوش تماماً..

وعندماعاد ليلوش ليقدم «رجل وامرأة» بعد عشرين عاماً فى عام ١٩٨٦ بالضبط بطولة النجمين ذاتهما قدم نور الشريف فى أول إخراج له فيلماً باسم «العاشقان» بعد ١٥ عاماً سيناريو كوثر هيكل التى كانت قد كتبت الحوار وحده للفيلم الأول دون السيناريو.. و«العاشقان» ترديد لحبيبى دائماً، والفيلمان ترديد لرجل وامرأة، ورجل وامرأة بعد عشرين عاماً.. وكما كان «رجل وامرأة الأول» أفضل بكثير من «رجل وامرأة الثانى» فإن «حبيبى دائماً» كان هو الآخر أفضل بكثير من «العاشقان» وقد حدث هذا على ا لرغم من أن التجربة الفرنسية قام بها فى الفيلمين المخرج وكاتب السيناريو نفسه مع البطلين ذاتهما، بينما اختلف الوضع فى التجربة المصرية، فقد تغير المخرج وكاتب السيناريو وإن لم تتغير كاتبة الحوار والبطلان.

وهذا يؤكد أن التجربة الناجحة من الصعب أن تتكرر على مستوى العالم كله ليس فقط فى هذه الحالة وحدها ولكن فى حالات كثيرة أخرى.. لكن الجديد فى هذا «الفيلم - التجربة» إن نجماً كبيراً يقدم على تجربة الإخراج بعد أن بلغ قمة الأداء التمثيلى، ولم يكتف بالإخراج وحده بل قام بالبطولة أيضاً،

فماذا كانت النتيجة؟.. عمل نور الشريف مع كبار مخرجي جيل الريادة وجيل الوسط فى أفلام تعتمد على الموضوع الواضح والسيناريو المنطقى والحوار السلس اعتماداً على التمثيل المقنع دون اللجوء للتقنيات الحديثة وعناصر الإبهار.. كما شارك فى أفلام رومانسية قبل أن تتوارى خلف أفلام الحركة والمخدرات والإرهاب والجاسوسية وأخيراً الكوميديا.. وأراد أن يعيد الرومانسية وأن يعود إليها بطريقة الإخراج نفسها، وقد نجح فى ذلك دون جديد أو تجديد أو إضافة.. أما من ناحية أدائه التمثيلى فقد وصل إلى مستوى رفيع يحاول دائماً - وفى هذا الفيلم أيضاً ألا يتراجع عنه.. وقد شمل برعايته وعنايته بوسى الفنانة التى ظلمت طويلاً فى أدوار لم تكن تبرز موهبتها وخبرتها وإفادتها من وجودها إلى جواره.

ويواصل نور الشريف اهتمامه بتقديمَ الوجوه الجديدة حتى قبل أن يخرج، فقدم فى هذا الفيلم نيروز وعمرو اللذين لم يتخطيا الحدود العادية والأطر التقليدية، وهى بداية طيبة على كل حال.. أما أحمد بدير فلم تكن الشخصية مناسبة له ولم يكن فى أسعد حالاته، خاصة بعد أن تألق فى أفلام سابقة وكذلك فى التليفزيون وعلى خشبة المسرح.. وأما كبير الكوميديانات عبدالمنعم مدبولى فقد ملأ دوره الصغير بالصمت وتعبيرات الوجه رغم عدم الحركة والتحرك.

مدير التصوير ماهر راضى لعب بالإضاءة التى جسدت بظلالها ظلال الحب وبإنارتها الأحداث اليومية التى تحجب هذا الحب وتأجج بين العاشقين رغم السنين.. وتضافرت موسيقى يحيى الموجى مع الكادرات واللقطات والمواقف لتنسج حول العاشقين غلالات رقيقة تقابلها خشونة المشكلات التى تعترض حبهما الناضج الذى تقوده دقات القلب وتوجهه حكمة العقل.. بينما لم تظهر ديكورات صلاح مرعى بمستواها المعهود رغم الفرصة التى كانت متاحة لإبراز إبداعاته الراسخة.

إن فيلم «العاشقان» يعيدنا إلى عصور الرومانسية المفتقدة، رومانسية أفلام عبدالحليم حافظ، وإن جاءت هذه المرة خالية من الأغنيات والألحان التى عشنا معها وعاشت معنا طويلاً وإلى الأبد!

**و.. كلمة**

**الأصعب على النفس أن تسير فى طريق حتى منتصفه، فلا تستطيع أن تصل إلى نهايته ولا تستطيع أن تعود إلى نقطة البداية!**

١١/ ٤/ ٢٠٠١

## السلم والثعبان.. فى الفن أيضاً!

**معنى** السلم والثعبان «المعروف»، وكما أراد السيناريو، هو الصعود على السلم والهبوط بالثعبان، واستمرار اللعبة بين الصعود والهبوط.. وقد ظهر هذا المعنى واضحاً فى حياة الشاب الذى لا يستقر على حال ولا يستمر فى علاقة عاطفية، أو غير عاطفية حتى زواجه لم يدم رغم إنجاب طفلة يحبها وتحبه، بل إن الزوجة المنفصلة ذاتها تكن له كل حنان تعبر عنه بكلمات بسيطة وصادقة..

هذا الشاب الثرى أصلاً وليس عن طريق عمله مصمماً للإعلانات، يعيش حياة الليل والملاهى والنساء فى صحبة زميله وصديقه الفقير، حتى يقع فى غرام فتاة تعمل فى معرض سيارات كما تعمل مدربة للرقص الغربى، وتبادله الفتاة بعد معاناة هذا الغرام، وتتعاطف مع ابنته، ولكنه كلما تصاعد فى حبه لها هبط الحب رفضاً للقيد وتمسكاً بالحرية، فتضيق الفتاة بمشاعره المتقلبة، فى مباراة تراها خاسرة، ومع هذا تجىء النهاية السعيدة على الطريقة السينمائية المصرية على عكس سير الأحداث.. ونكتشف أن طارق العريان هو كاتب القصة وهو المخرج وهو المنتج وهو كاتب السيناريو والحوار مع كاتب جديد هو محمد حفظى.

كما نكتشف أنه لم يستعن بطارق التلمسانى مديراً للتصوير، ولكن أسند إليه البطولةالمشتركة مع الشباب، فخسرنا تصويره ولم نكسب تمثيله..

فماذا فى القصة؟! مجموعة مواقف غير مترابطة أقرب إلى المذكرات والسيرة الذاتية، فى قالب من سيناريو يعتمد على الإبهار باختيار الأماكن الفاخرة مثل شقة الفتى الثرى ومكتب الدعاية ومعرض السيارات ومدرسة تدريب الرقص والملهى الليلى وحديقة حفل الاستقبال والأمطار التى تهطل عليها على غير عادة مناخنا، واليخت فى عرض البحر وموقع حفل الزفاف، وكلها أماكن توحى بأننا خارج مصر دراميا رغم وجود مثل هذه الأماكن بالفعل، ومع هذا يتطرق السيناريو خارج السياق إلى واقعية شديدة تغوص فى العالم السفلى عند الاصطدام بمنزل الفتى الفقير ونقل أمه فى عربة الإسعاف ثم دفنها فى المقابر.. أما الحوار فيتأرجح بين لغة المثقفين والجهلاء وبين لغة الأثرياء والمعدمين، إلا أن كلمات سوقية على ألسنة الصفوة مثل «نسوان» لا تتفق والسياق الرومانسى الحالم وتتعارض فى الوقت نفسه مع المستوى الاجتماعى والثقافى للشخصيات التى اعتادت بلا مبرر استخدام هذه الكلمات وبكثرة..

فماذا فى الإخراج؟! فيما عدا بعض المشاهد التى انخرطت فى الواقع المعدم، قدم المخرج فيلما غربى الرؤية والتكوين، الشىء الوحيد الغريب فيه هو اللهجة المصرية، فقد أراد أن يجسد قصة حب إنسانية بحتة بعيدة تماماً عن الحياة اليومية والهموم الشخصية والمشكلات الاجتماعية، ومع هذا جنح جنوحاً شارخاً بالهبوط الفنى أحياناً رغم الصعود الفنى فى أحيان أخرى

ولا نظن أن فكرة الصعود والهبوط الفنية كانت واردة أو مقصودة لتتماشى مع فكرة الصعود والهبوط النفسى للبطل.. ووجد مدير التصوير سامح سليم فرصة جيدة لالتقاط أجواء ثرية وأماكن راقية، ساعده فى ذلك ديكور فوزى العوامرى.. إلا أن الممثلين الثلاثة لم يظهروا بمستوى شكلى واحد، فجاءت بعض اللقطات خاصة الكبيرة لتظهر عيوب وجوههم خاصة أنف حلا شيحة وأذن هانى سلامة وذقن أحمد حلمى.. بينما كانت موسيقى هشام نزيه ملائمة للمواقف ومناسبة للحالات النفسية، مضافاً إليها الأغنيات التى جسدت هذه المواقف وتلك الحالات.

فماذا فى التمثيل؟!. نبدأ بتحية المنتج المخرج الذى اختار ثلاثة من الشباب لبطولة فيلمه بعيداً عن النجوم القدامى والجدد على حد سواء، وهدفه بالتأكيد التوفير المادى من ناحية والتحكم الفنى فى ممثليه من ناحية أخرى، ومن ناحية أخيرة ضخ دماء جديدة بمنحها الفرصة لكى تعلن عن نفسها فتتألق وتتقدم إلى الأمام نحو النجومية.

ولعله يكون قد حقق الهدفين الأولين، ولكن الهدف الثالث لم يتحقق تماماً فيما يتعلق بالتألق والنجومية، فأحمد حلمى الذى يحصل على مساحة كبيرة ومتميزة لأول مرة لا يزال يسعى للتألق ولا يزال يهاب النجومية رغم أنه الفارس القادم بعد الدفعة التى كان آخرها هانى رمزى، وهانى سلامة الذى حصل على فرص كثيرة لا يزال فى حالة البحث عن الذات ووضع قدميه على أول الطريق، وحلا شيحة التى صعدت فجأة بعد دور ملائم لها فى مسلسل تليفزيونى تعجلوا نجوميتها قبل أن تنضج مما أضر بها ففقدت الاستحسان المبكر الأمر الذى قلل من رصيدها المكتسب بالمصادفة..

ذلك هو أول أفلام هذا الصيف الساخن، فهل نقول أول الغيث قطرة أم نقول «الجواب يبان من عنوانه»؟!

**و.. كلمة**

**كلما ابتعدت عن الواقع، رأيته**
**بوضوح أكثر!**

٢٧/ ٦/ ٢٠٠١

# ابن عز.. والهبوط الكبير!

**قلنا** ونقول إن الظواهر الفقاعية التى ترتفع بسرعة فائقة وخاطفة، تهبط بالسرعة ذاتها.. ولنرجع إلى المقالات السابقة التى رصدنا فيها إحدى هذه الظواهر منذ مولدها المفاجئ الذى سرى كما النار فى الهشيم ، ثم تعرجها كالجواد الجريح وترنحها كالمريض المحموم، حتى هبوطها الاضطرارى الحاد، ظاهرة الكوميديا الشبابية وبزوغ نجوم الكوميديا الجدد الذين تشدقوا بالإيرادات العالية غير المسبوقة ضاربين بعرض الشاشة الفن والنقد معاً.. ولم تدم الحالة طويلاً، فبعد تجربتين أو ثلاث تعرت الحقيقة وصدقت رؤيتنا التى لم يكن ليصدقها أحد والبداية فيلم «ابن عز» وبطله علاء ولى الدين أحد هؤلاء النجوم أو أحد نجوم هذه الظاهرة..

فموضوع الفيلم ساذج ومسطح وتقليدى يشكل صورة طبق الأصل من الفيلمين السابقين «عبود على الحدود» و«الناظر» دون أن تكون ثلاثية متتابعة ومتطورة نحو هدف محدد أو فكرة واضحة.. فالمؤلف يعزف على وتر واحد هو ضخامة جسم الممثل، ويضع إلى جانبه نموذج لكوميديا الحالات الشاذة أو العاهات، مع فتاة كالعصفورة يحبها أو لا يحبها، وتحبه أو لا تحبه، بالإضافة إلى الأب الروحى، على مستوى واقع الفيلم أو على المستوى الفنى بصفة عامة ونقصد به حسن حسنى الذى أصبح هو القاسم المشترك مع النجوم الجدد، والذى مللنا من لفت نظره إلى استهلاك نفسه وتكرار الأدوار والأداء بلا مبالاة تخلو من الإبداع والابتكار والتجديد..وهكذا يظهر السيناريو مهلهلاً، لا ندرى كيف يقتنع به المخرج المتميز شريف عرفة ويتحمس له كما سبق وإن اقتنع

بالفيلمين السابقين وقام بإخراجهما بحيث ذابت رؤيته وطمس إبداعه كمن يحاول أن يجعل «من الفسيخ شربات» دون جدوى! وهكذا جاء الإخراج فى هذا الفيلم الثالث، لا نتوقف ربما إلا عند مشهد رغاوى الصابون فوق زجاج السيارة ومزج مع رغاوى الصابون فى البانيو، وإن ظهر لنا من البانيو علاء والأفضل كان ظهور دينا التى لم تستثمر فى الفيلم ولم يستفد منها كراقصة كان من الممكن أن تؤدى الرقص الشرقى رفيع المستوى الذى تتحدث عنه أكثر مما تؤديه أو تتحدث عنه بتقدير وبلاغة دون أن تؤديه بفن وإبداع عموماً وبالتحديد فى هذا الفيلم، حتى أداؤها لم يكن على المستوى الذى ظهرت به فى مسلسل «رد قلبى» أما محمود عزب أو عزب شو فقد ثبت بالدليل القاطع أنه ناجح فى التقليد، غير ناجح فى التمثيل، ولو قام بتقليد علاء داخل إطار الفيلم أو تقليد النجوم الجدد، ربما كنا سنفوز بفقرة جيدة تمزج بين النقد والسخرية اللذين يميزانه عن غيره كما ذكرنا من قبل فى مقال يحمل له كل التقدير فى هذا المجال.. وتدخل إنعام سالوسة فى سباق الفنانين الذين يتمثلون شخصية الضرير مثل محمود ياسين (قاهر الظلام) أحمد زكى (الأيام) محمود عبدالعزيز (الكيت كات) عادل إمام (أمير الظلام) وقد أدت بشكل جيد.. أما حسين الإمام فهو يتقن هذه الشخصية التى كان يتقنها أيضاً الراحل مصطفى متولى، ولكن عليه أن يخرج من أسرها إلى أدوار متنوعة أخرى.. ونصل إلى علاء ولى الدين لنجده مستسلماً لكاتب السيناريو المفضل لديه دون مراجعته أو الاستعانة بمن يراجعه، وهى مراجعة يقوم بها النجوم الكبار من أجل التوصل إلى سيناريو جيد وملائم، كما استسلم لمخرجه المفضل الذى لم يستطع على مدى ثلاثة أفلام أن يفجر مكنوناته، إلا إذا لم يجد ما يستخرجه.. وتتبقى تقنيات الفيلم التى أسندت إلى المصور أيمن أبو المكارم الذى لم يضف جديداً ولم يسع إلى الإبهار، والموسيقى نبيل على ماهر الذى لم تترك موسيقاه أثراً يعيش فى الوجدان لا أثناء العرض ولا بعد العرض، بينما وفق ديكور محمود بركة إلى حد ما،وهرب مونتاج معتز الكاتب من ملل محقق نتيجة السيناريو والإخراج والأداء، خاصة أداء ذلك الذى يتكلم دون أن يفهم الكلام..

كنا نتمنى أن نخسر الرهان الصعب الذى اعتقد الجميع أننا نغامر به مغامرة غير محسوبة، ولكننا كسبنا الرهان لأن أسبابه كانت محسوبة تماماً وواضحة أمامنا وضوح زرقاء اليمامة!

**و.. كلمة**

**ما أروع أن ترتفع فوق قامتك!**

٨/ ٨/ ٢٠٠١

# إليكم البيان التالى

**تمكن** الكوميديان محمد هنيدى بمعاونة المخرج سعيد حامد من النجاة إثر حوادث أفلام هذا الصيف المتكررة على الطريق «المتسرع» بعد أن أصيب بإصابات متفرقة فى مناطق حساسة كادت تدخله غيبوبة مبكرة، وكان الفنان يعانى فى الفترة الأخيرة من مرض «الواد بلية» المزمن الذى تبين أنه لم يكن خبيثاً ويمكن الشفاء منه..

إلا أن «بيانه التالى» لم يصل إلى درجات حرارة «صعيدى» و «همام» المتوقعة حسب تقارير الأرصاد الإنتاجية وحساب الإيرادات المالية.

وكان المخرج قد وقع على سيناريو ضعيف خال من المواقف الكوميدية التى يراهن عليها نجوم الكوميديا الجدد بعد أن رفعوا شعار «الضحك ولا شىء غير الضحك» وحاول أن يبتكر إخراجياً معتمداً على ممثل يتمتع بحضور مقبول وسابقة أعمال استقبلها الجمهور بحفاوة لم يسبق لها نظير، وقد نجح فى مهمته الصعبة إلى حد كبير مثلما نجح مذيع الأخبار داخل كادرات الفيلم فى مهمته الأكثر صعوبة، منذ فشل فى امتحان «الواسطة» فى التليفزيون وتحمل مشاق الوصول إلى مناطق الصراعات الساخنة فى الشيشان والأراضى المحتلة ومحاربة الفساد على أعلى المستويات وبأيدى أبرز الشخصيات المسئولة والمتسلقة الخفية حتى إعلان بيانه التالى أو بيانه الحالم الذى يبشر فيه بأن «كل شىء تمام» وأن الأمور تسير على ما يرام وأن الطهر يسود والعدل يزدهر والحياة «بقى لونها بامبى»..

كاتب السيناريو محمد أمين وقع فى مصيدة «النجوم الجدد» واستدرج إلى الكتابة الأكثر ضماناً وربحاً، تاركاً الإخراج الذى برزت فيه موهبته من أول أفلامه «فيلم ثقافى» الذى فاز به فى المهرجان القومى للسينما المصرية مخرجاً وليس كاتباً، ونحن ندعوه إلى العودة للإخراج ولا مانع من أن يكتب لنفسه لا لغيره.. أما الحديث عن التصوير لمصطفى عز الدين والموسيقى لمودى الإمام والمونتاج لمها رشدى والديكور لخالد أمين والملابس لإسلام يوسف، فلاجديد ولا إضافة.

محمد هنيدى استعاد لياقته وشحذ همته الفنية وأجهد قريحته حتى توصل إلى معادلة الضحك والجد، لم يستهن ولم يستهتر ولم يعتمد على نجاح سابق، فقدم أداءً جديداً ومناسباً دون انفعال ولا افتعال، بينما قبعت حنان ترك فى ركن «السنيدة» وقنعت بالدور الثانى، فبرغم «الأفيش» الذى يؤكد أنها البطلة النسائية فى الفيلم، إلا أن «الفعل الداخلى والتفاعل الحقيقى» حدد مكانها ومكانتها، خاصة أنها لم تقدم شيئاً يحسب بغض النظر عن حجم الدور وقيمته الفنية.. لطفى لبيب الذى اعتاد أن يفهم الشخصية وأن يدرسها وأن يستعد لها وأن يفكر لها فى طريقة مناسبة، مارس هذه العادة الحميدة وقدم شخصية رئيس القناة التليفزيونية الذى لا يهمه غير الكسب سواء كان مشروعاً أو غير مشروع، فكشف فساد المسئولين فى هذه المناصب الحساسة، وكونت معه نهال عنبر «دويتو» من الممكن أن يشترك فى أعمال أخرى بعد أن افتقد المجال كله إلى مثل هذه الثنائيات الفنية.. وظهرت وجوه جديدة لم يعر الكاتب اهتماماً بأدوارها، وبخل المخرج عليها بتبنيها وإبرازها ومنحها الفرصة الحقيقية، فتركها تلعب بطريقتها البكر الخاصة فى حدود المتاح والممكن، منهم المذيعة نجلاء فهمى بأداء طبيعى ووجه مشرق وقوام ممشوق، والمذيع شريف حمدى بأداء هادئ وإيماءات معبرة والفتاة الضحية أميرة نايف باصطناع الشخصية الساذجة، والزوج الفائز بالجائزة المشبوهة سليمان عيد بتقمص شخصية

المنبهر. لقد أفلت «جاءنا البيان التالى» من الوقوع فى هوة أفلام الصيف ببركة دعاء الوالدين والتنبه إلى حرج الموقف وخطورته.

**و.. كلمة**

**لا أحد يستفيد من مهرجان الإسكندرية محدود الامكانات غير اسم مصر وسمعة مصر وسينما مصر..!**

٢٠٠١/٩/٥

## سكوت.. ح نسكت!

**ح نسكت** ولن نقول إن فيلم «سكوت حنصور» لا يليق بيوسف شاهين.. ح نسكت ولن نقول إن نرجسية يوسف شاهين الحادة جعلته يضع اسمه وحده على الأفيش دون الآخرين، وهو ما فعله بعض النجوم الذين وصلوا إلى مكانة عالية فدفعهم الغرور إلى وضع صورهم وحدهم على الأفيش دون أسمائهم.. وهو نوع من عدم تقدير الآخرين، ولهذا لن نعير أى اهتمام بالآخرين طالما قبلوا هذا الوضع، وعلى هذا الأساس فإننا لا نعرف من هو كاتب القصة، ومع هذا ح نسكت ولن نقول إن الموضوع مقتبس عن فيلم أجنبى وأن الاقتباس شوه دراما المضمون، فالسيناريو جاء مفككاً يتنقل من منطقة إلى أخرى دون رابط ولا معايير، والحوار، وهو الشيء الوحيد الذى يمكن التعرف على صاحبه، فقد جاءت كلماته بالطريقة الشاهينية المعروفة، وح نسكت ولن نقول إنها طريقة سوقية ترددت على ألسنة الجميع فيما عدا أحمد بدير الذى هرب من الحوار والأداء الشاهينيين ولم يتمكن غيره من الإفلات من قبضته وإلا خرج من جنته، وأغلب الظن أن بدير حكم على نفسه بالخروج من الجنة.. ح نسكت ولن نقول إن مدير التصوير شوه معظم الوجوه والأجساد أيضاً، وخاصة ماجدة الخطيب ولطيفة والفتى الطويل والفتاة القصيرة حتى مصطفى شعبان بشعره المنكوش دائماً ووجهه المتبرم دوماً أصيب هو الآخر بالتشويه المتعمد أو غير المتعمد والله أعلم.. ح نسكت ولن نقول إن الموسيقى التصويرية كانت أضعف بكثير من موسيقى وألحان وكلمات

«المصرى» فلولا هذه الأغنية لفزع الفيلم بأكمله من أى شىء.. ح نسكت ولن نقول إن الجرافيك المستخدم فى مناطق قليلة كان ساذجاً ومخيباً للآمال وعدم استخدامه كان أفضل بكثير.. ح نسكت ولن نقول إن توزيع الأدوار وقع فيما يسمى «الميس كاستنج» ويوسف شاهين يعرف هذا المصطلح جيداً، ويعتبر نفسه أفضل من يوزع أدواراً والوحيد الذى لا يقع فى الخطأ، فلطيفة مطربة وليست ممثلة، كانت متألقة شكلاً وصوتاً وحركة وأداء أثناء الغناء، ولكنها كانت فى حاجة إلى تدريبات كثيرة ورعاية أكبر فى اختيار زوايا الوجه وتسليط الإضاءة وإظهار الجسم والاهتمام بمخارج الألفاظ، حتى تدخل فى إيهاب النجومية لا أن تقذف هكذا فى أتون الأداء القاسى الذى لا يعرف الرحمة ولا يفرق بين ترشيح شاهين أو كوهين.. هذا الفتى الطويل لماذا جىء به؟ وما الذى كان مطلوباً منه وماذا فعل؟ وقبل هذا كله وبعد هذا كله ما ذنبنا نحن؟!.. فلا تعبير واحد دقيق ولا لفتة واحدة سليمة ولا دمعة ولا ابتسامة، كله سائح كالماكياج السائح على وجه امرأة تريد أن تتجمل فتكون النتيجة أن تتشوه.. وهذه الفتاة القصيرة غير الملائمة لا مع الفتى الطويل ولا مع الفتى متوسط الطول، تحاول أن تغرى كليهما فلا تستطيع ويكادان ينفران من إغرائها، حتى المايوه لم يسهل لها مهمتها، تحاول أن تكسب المشاعر والعواطف فيقف شىء ما حائلاً بينها وبين تحقيق ما تريد، فلماذا هذه بالتحديد؟، الله أعلم..وهذا القائم بدور المخرج أى فى شخصية يوسف شاهين، صحيح أنه قلده تماماً حتى كدنا نتصور أنه شاهين، ولكن التمثيل لا يصح على هذا النحو،واختيار الأصدقاء ينبغى ألا يتم بهذه الصورة وهو ما يؤكده اختيار دور المحامى المصرى الذى لا يجيد الكلام باللهجة العربية، علماً بأنه لم يقل لنا أنه محام فى المحاكم المختلطة التى ألغيت منذ زمن بعيد.. وكما هرب أحمد بدير من الحوار والأداء الشاهينيين ـ فحلت عليه اللعنة ـ هربت ماجدة الخطيب من الأداء دون الحوار بينما وقع مصطفى شعبان فى الأسر ولعله يتحرر منه قريباً فى أعماله الأخرى بعيداً عن شاهين.

سكوت ح نسكت ولن نقـتـرب مـن يوسف شـاهين، لأن البـعض يرى أن الاقتراب منه جهل وجنون.. ملحوظة لم أحضر العرض الخاص ودفعت ثمن التذكرة!

**و.. كلمة**

**فى أحيان كثيرة يصبح اليأس أكثر راحة وطمأنينة من الأمل!**

٢٦/ ٩/ ٢٠٠١

# إسعاف ما يمكن إسعافه!

**إسعاف** ما يمكن إسعافه هو إنقاذ ما يمكن إنقاذه.. هذا هو القول الذى ينطبق على فيلم «٥٥ إسعاف» أو على حالة هذا الفيلم.. فهو حالة لأنه شهد صراعاً بين الشرعية واللا شرعية فيما يتعلق بالإخراج، هذا الإخراج هل هو حق دستورى أم حق قانونى؟!، ومن الذى يمنح هذا الحق أو يمنعه؟!، ومن هو المخرج؟!، وهل يحتاج الإخراج إلى تصريح مكتوب؟! وهل لابد أن يكون المخرج الممارس أو الجديد عضواً بنقابة المهن السينمائية؟!.. هذه هى الأسئلة التى أثارتها حالة هذا الفيلم ومخرجه.. فبعد جدل طويل، سمحت النقابة للمال بأن يقول كلمته وأن يصبح هو الحق، فمن يدفع للنقابة قبل أو بعد الإخراج يصبح من حقه أن يكون مخرجاً ويصرح على الفور بعرض فيلمه تجارياًوثقافياً وفى المهرجانات الدولية أيضاً.. هكذا أسعف «٥٥ إسعاف» مخرجه، وهكذا أيضاً أسعف «٥٥ إسعاف» موسم الصيف السينمائى بعد أن كاد يقتصر على عدد قليل جداً من الأفلام «السليمة» فنياً و«الصالحة» تجارياً، إذ أصيبت معظم الأفلام بهبوط حاد فى الدورة الفنية وأنيميا أكثر حدة فى الأوعية الفكرية.. فالفيلم فى مجمله احتوى على جرعة لا بأس بها من «التسلية» الخالية من الملل، وإن شابتها فى مناطق متفرقة السذاجة والسطحية، نتيجة للاعتماد على ثنائى تشبه عمداً أو مصادفة بلوريل وهاردى الشهيرين أو السمين والرفيع حتى أن المواقف المنفصلة والتى تستهدف الكوميديا فى حد ذاتها، جاءت على شكل حلقات مبتورة فى مسلسل لا قوام له.. المسئول عن هذا التفكك هو ولا شك السيناريو الذى بحث عن الإضحاك وحده، فلما ضحك

الكاتب مما كتب تخيل أن الكل سيضحك، خاصة بعد أن ضحك المخرج، وأغلب الظن أنهما وحدهما اللذان ضحكا، وربما ضحك مجاملة لهما هذا الثنائى الذى لم يشأ أن يفوت فرصة بطولة فيلم قد لا تتاح لهما مرة أخرى.. أما البطلة فلا يهم أن تضحك ولا يهم أن تضحكنا ولا يهم أن تجامل، لأنها البطلة فى كل الأحوال بقوة المخرج المنتج معاً.. أما المخرج فقد أثبت أنه مغامر على مستوى بن لادن ومقامر على مستوى كارلوس اللذين ترفضهما ولكنك تتعجب وقد تعجب بشجاعتهما، فقد قرر أن يخوض التجربة رغم كل المخاطر وحقق ما أراد وتحقق له ما أراد، ثم أثبت أن الإخراج ليس «كيميا» ولكنه لعبة سهلة لا تحتاج إلى دراسة ولا إلى خبرة، فإذا كانت تحتاج إلى موهبة، فقد أثبت أنه موهوب، وبشهادة مخرج كبير نحترمه ونعتز به هو كمال الشيخ.. ولم لا وقد خاض التجربة قبله أنور وجدى وحسن يوسف ونور الشريف، بفارق واحد هو أنهم ممثلون محترفون ومرموقون، بينما لم يكن هو ممثلاً على الإطلاق.. تحية للمخرج الموهوب مجدى الهوارى الذى سار على نهج يوسف شاهين وأشرف فهمى وسمير سيف وغيرهم فى إطلاق عبارة «فيلم ل......».. قدم المخرج طريقة الجرافيك كمبيوتر على استحياء خاصة مع عناوين الفيلم، ونال شرف المحاولة التى تفوقت رغم محدوديتها على محاولة يوسف شاهين فى فيلم «سكوت حنصور» وقدم الثنائى أحمد حلمى ومحمد سعد إلى جانب غادة عادل فى مغامرة جريئة أخرى لكسر احتكار النجوم الكبار والنجوم الجدد جميعاً، ونال شرف هذه المحاولة أيضاً التى تفوقت على محاولات شبيهة فى هذا الاتجاه، فقد نجح أحمد حلمى وإن جاء نجاحه أقل من فيلم «السلم والثعبان» ونجح محمد سعد أكثر مما نجح فى فيلم «الناظر» ونجحت غادة عادل على عكس فيلمى «عبود على الحدود» و«الواد بلية ودماغه العالية» ومع هذا لم يصل الثلاثة إلى النجومية بعد.. أما النماذج المكررة والمفروضة فقد ظلت «محلك سر» بل جلبت الضيق والملل إذ لا تقدم أى جديد ولا تتقدم أية خطوة إلى الأمام، سامى سرحان ومحمد يوسف ويوسف داوود، ونماذج أخرى تتكرر فى أفلام أخرى.. أخيراً فإن كاميرا أحمد عبدالعزيز قد

تنقلت بذكاء وتحركت مافيولا عادل منير بفطنة وعزفت نوتة خالد حماد بإحساس!

**و.. كلمة**

**نبيل من يتنازل، ذليل من يتخاذل!**

٣/ ١٠/ ٢٠٠١

# جرانيتا.. بلا طعم ولا لون!

**إذا** أخذنا بمبدأ «الضرب فى الميت حرام»، فلن نكتب عن معظم أفلامنا السينمائية، وإذا أخذنا بمبدأ «الرحمة فوق العدل» فلن نكتب إلا عن عدد قليل جداً من الأفلام.

أما هذا الفيلم «جرانيتا» فهو حالة خاصة، فلا هو ميت ولا هو يستحق الرحمة، فيكفى أن أفيشه يحمل اسم فنان كبير هو عزت العلايلى، ونجم لم يأخذ حقه من النجومية رغم أهليته لها أكثر من كثيرين غيره هو هشام سليم، وكوميديان لا يزال دفعه إلى الأمام مستمراً رغم سوء الحظ هو علاء مرسى، فضلاً عن مخرج كوميدى متخصص هو عمر عبدالعزيز، ومصور من الصف الأول هو سمير فرج، ومونتيرة من الجيل المضمون هى رشيدة عبدالسلام، ومع هذا يغرق الفيلم منذ اللقطة الأولى فى البحر الذى صورت فيه الأحداث. نبحث عن اسم الفيلم ومعناه آيس كريم أو جيلاتى فلا نجد له صدى، نبحث عن الموضوع فلا نمسك بأى خيط نبحث عن المعنى فلا نجد أية إشارة، نتساءل عن الخطوط العريضة فلا نعثر إلا على «هلاهيل»، نتوقف عند كلمات الحوار فلا نقبض إلا على الريح. ونظل منذ البداية وحتى النهاية نتوقع ظهور المخرج بمعنى ظهور بصماته الإخراجية، ولكنه لا يظهر ولا حتى بعد غرق الفيلم فى محاولة لإنقاذه، فقد استسلم للنهاية وآثر الحكمة والواقعية مؤمناً بمبدأ «المقدر والمكتوب» وبخبرته الطويلة أدرك الموقف ولم يقترب من البحر مخفياً الخبر عمن حوله حتى لا يعكر صفوهم أو يكدر أحلامهم أو يصيبهم بالإحباط عملاً بمبدأ «يا خبر النهاردة بفلوس بكره ببلاش» ولم لا وقد أتاح للجميع

فرصة الكسب المشروع وممارسة المهنة والاستمتاع بها وبالدعاية فى الصحف والمجلات خاصة فى التليفزيون الذى يبث مقدمة الفيلم «عمال على بطال» عملاً بمبدأ الإلحاح وبمبدأ «زغردى ياللى ما انتى غرمانه» فضلاً عن أن هذا المخرج الكريم قد أضاف لكل من عمل معه من فنانين وفنيين رصيداً يضاف إلى الفيلموجرافيا الخاصة به، فهل هو مخطئ بعد هذا كله؟! فإذا تجاسر أحد الصرحاء وقال له «إنك مخطئ فى حق نفسك» أثبت له أن فيلماً يسقط لا يؤثر فى مسيرة أحد، فكم من أفلام سقطت ليوسف شاهين ومع هذا يظل هو يوسف شاهين الذى لا يجرؤ أحد على الاقتراب منه، ومن هذا المنطلق شاهدنا عمر شاهين عفواً عمر عبدالعزيز يخرج بالطريقة الشاهينية لأول مرة وهذا ما اكتشفناه أخيراً بعد أن يئسنا من العثور عليه داخل الفيلم.. إننا لا نلوم كاتب السيناريو والحوار ناصر عبدالرحمن فمن حقه أن يكتب وأن يعتقد أنه كاتب، ولكننا ندين لجنة القراءة أياً كان أعضاؤها، وكذلك الحال بالنسبة لواضع الموسيقى التصويرية أشرف محروس ولكن كيف نلوم مدير التصوير الشهير سمير فرج الذى لم يستغل منطقة الغردقة الاستغلال الأمثل، وكيف ندين المونتيرة المعروفة رشيدة عبدالسلام وقد أخذ الشريط السينمائى طوال الوقت يقفز ويتقطع وكأنه يفلت من بين أيديها دون أن تتمكن من الإمساك به والسيطرة عليه؟! عزت العلايلى وهشام سليم وإنجى شرف قدموا المطلوب منهم بلا نقصان حتى لا يكونوا قد قصروا وبلا زيادة حتى لا يكونوا قد تطرفوا.

علاء مرسى وزيزى البدراوى حاولا تقديم أكثر من المطلوب فجاءت النتيجة عكسية فرح وليلى شعير وعمرو مهدى من الذى رشحهم للسينما؟! ومن الذى أخبرهم بأنهم يمثلون فى فيلم أجنبى ومن هنا الاستعانة بلغتهم الأجنبية التى كانت أول حاجز بين الفيلم والجمهور؟!

أما الابنة وابنة الأخ اللتان استنكر الإنتاج كتابة إسميهما فكانتا موفقتين تستحقان مكان اسم المنتج الفنى ورئيس قطاع الإنتاج الذين يفاخران هنا بما لا

يمكن التفاخر به، بينما حق لهما التفاخر فى أفلام أخرى غير هذا الفيلم.

مدد يا ليثى مدد!

**و.. كلمة**

**علينا أن نحول المستحيل إلى**
**محتمل والمحتمل إلى ممكن بدلاً**
**من أن نجعل الممكن محتملاً**
**والمحتمل مستحيلاً.**

١٠/١٠/ ٢٠٠١

# فيلم بقرار جمهورى

**فكرة** دعوة رئيس الجمهورية لحضور حفل زفاف اثنين من المواطنين، قدمتها السينما العالمية من قبل، وقد حاول السيناريست محسن الجلاد أن يطوع الفكرة بما يتلاءم مع مجتمعنا، فاختار عروسين من حى شعبى، وعندما رحب الرئيس بالدعوة اشترط إقامة الحفل فى الحارة وليس فى أحد الفنادق الكبرى كما اقترح طاقم حراسة الرئاسة حماية للأمن وحفاظاً على المظهر.

هذا الطاقم نفسه هو الذى أمر بإصلاح المرافق والبيوت وتجميلها فى أيام معدودات، بعد أن ظل السكان لسنوات طويلة يطالبون المسئولين بالإصلاح دون جدوى، وفيما بين قرارى إقامة الحفل فى الفندق أم فى الحارة، تحدث المفارقات التى تبين الهمة فى الإصلاح والتوقف عن مواصلته، وفيما بين اتفاق العروسين على الزواج والانفصال، تحدث مفارقات أخرى يتحملها طاقم الرئاسة، فهو يضغط على العروسين أحياناً ويدللهما أحياناً أخرى، بغية تحقيق الهدف وهو إقامة الحفل بعد أن وافق الرئيس واهتمت وكالات الأنباء والصحف العالمية والمحلية بالحدث، ويقام الحفل بالفعل فى الحارة ويشرفه الرئيس والمسئولون، بينما يهتم العروسان بجمع تلال الشكاوى لتقديمها إلى الرئيس وسط أغنية تقول: «أحلام سراب» إشارة إلى استحالة النظر فى كل هذه الشكاوى.

ـ عمل كاتب السيناريو على تناول الأحداث من منطلق كوميدى، فاهتم بالمواقف المتناقضة والشخصيات المذبذبة والحوار الساخر والساخن دون اللجوء إلى النكت والقفشات، وقد حافظ المخرج خالد يوسف على إضفاء هذا الجو الكوميدى بقدرته على تنفيذ المواقف وتحديد الأماكن ودقته فى رسم المشاهد والكادرات واللقطات، فضلاً عن توفيقه فى اختيار أغلب المؤدين وتوجيههم، وليس جميعهم، ولم يحاول أن يتقعر أو يتحذلق أو ينزلق.. هذا الجو الكوميدى الخالص والصافى جسده بخفة ظل النجم هانى رمزى بهدوء ورقى دون إسفاف ولا ابتذال ولا استجداء، تصاحبه مجموعة من أقطاب الكوميديا وشبابها، سعيد صالح بماضيه وليس حاضره، حسن حسنى فى دور يعيد إليه توازنه ووقاره بعد التخبط فى كثير من الأدوار بهدف العمل والانتشار، سناء يونس التى كان عليها أن تستعيد روح أدوارها السابقة المتميزة، سامى سرحان القادر على الجمع بين الجد والهزل، شعبان حسين الذى يصل بتجهمه إلى أعماق التهكم، سعاد نصر التى ينبغى عليها أن تتخلص من الطريقة الواحدة فى أداء كل الشخصيات، ماهر عصام الذى يقترب بثقة وتطور من الأدوار المساعدة الرئيسية والمساندة للبطل، سليمان عيد الذى يلتصق بشخصية البطل فيمهد له ويكمل تصاعده الكوميدى شكلاً وحركة، تامر سمير فى مشهد يكشف عن الكوميديا الماكرة.. أما حنان ترك العروس فلم تكن متوافقة مع العريس شكلاً على الأقل، لدرجة أن العريس عندما اختلف معها فكرياً وطبقياً وشعورياً أقر بأنها غير ملائمة له.

قدمت كاميرا سامح سليم فى ثباتها وتحركاتها صورة مضيئة تتناسب مع المضمون بغير اللجوء إلى الإظلام.. وأسهمت موسيقى مودى الإمام التصويرية فى تحريك الأحداث والتعبير عنها بغير ضجيج أو إزعاج وبغير رتابة أو ملل.. وأكد مونتاج رباب عبداللطيف المواقف الرئيسية فلم يبتر مشهداً ولم يترك مشهداً للاستطراد والإسهاب والتكرار، ولم يبخل الإنتاج على إظهار الفيلم فى نهاية الأمر بصورة تدل على الثراء فى الإنفاق وليس على التقطير للتوفير بما يضر.

جواز بقرار جمهورى فيلم كوميدى له معنى، يحمل جواز الاستمرار والاستحواذ على إعجاب الجمهور، وقد استطاع أن يطلق مخرجه من ظلمات الغموض والإقحام والإسقاط إلى رحابة البساطة والسلاسة والوضوح!

**و.. كلمة**

**عش لحظتك وأنت تستجمع كل اللحظات!**

٢٠٠١/١٢/٢٦

## مواطن ومخبر وحرامى.. وخلافه!

**استمرارًا** فى الغموض والألغاز والرموز، يقدم داوود عبدالسيد فيلم «مواطن ومخبر وحرامى» عقب فيلم «أرض الخوف» الذى أجلينا غموضه وحللنا ألغازه وفككنا رموزه من قبل كشفاً عن رأى خاص فى الرسائل السماوية والكون، بغض النظر عن الموافقة أو عدم الاتفاق على هذا الرأى.

ويجىء الفيلم الأخير ليؤكد هذا الرأى ولكن فى رسالة أخرى، فالحرامى مثقف مسلم أو المسلم المثقف حرامى يستنكر باسم الإسلام أى تجاوز أخلاقى تتضمنه أية رواية أو أى عمل أدبى منشور أو مخطوط، ويحرق بيديه هذه الأعمال المتجاوزة من وجهة نظره، وكأن الإسلام يحرق الكتب، وهو ما لا يجرؤ عليه الأزهر نفسه، هذا الحرامى المثقف الإسلامى الأخلاقى يسرق ويسجن ويمارس الجنس الفاضح بغير زواج، أى خلافاً للشرع والشريعة، وهو نفسه الذى يصبح صديقاً للمواطن المبدع الثرى لدرجة تبادل الصديقات أو الحبيبات أو العاشقات، كما يصبح ناشراً، فهل يكتفى بنشر الكتب التى تروقه؟!، وهل يستمر فى حرق الكتب التى لا تروقه؟!

أما المخبر فهو السلطة الدونية التى تفرض نفسها بقوة على المواطن والحرامى ثم يصبح صديقاً لهما يوفق بينهما ويصعد على كتفيهما.. هذا الفكر المشوش الذى يعبر عن التشوش الاجتماعى بطريقة مشوشة، هو فعل مناف للفن الذى لا ينزلق فى التعبير عن القذارة مثلاً بطريقة قذرة، ولا يصور مثلاً

المرأة السيئة بشكل سيئ، فالفن هو الجمال، والفنان الحقيقى هو الذى يصل إلى هذه المعادلة الصعبة!

أما السيناريو فقد حافظ على حرفية البناء وتسلسل الأحداث والتنقل بين المواقع والمضاجع، بينما جاء الحوار فى مواقف كثيرة حاداً فجاً، تماماً مثل عدد من المشاهد الجنسية التى ركزت عليها كاميرا سمير بهزان بتوجيه من المخرج الذى بدد حرفيته العالية فى مضمونه الشائك وتحديد جو الأماكن المغلقة والعشوائية برغم تنفيذ أنسى أبو سيف لديكوراتها بإجادة تامة وحاولت موسيقى راجح داوود مطابقة الصورة وإضافة البعد النفسى والشعورى للشخصيات والتمهيد والتعقيب على المواقف دون المشاهد، ووقع مونتاج منى ربيع فى الإطالة بتوجيه من المخرج الذى لم يوازن بين بوبينات الفيلم مطلقاً لنفسه العنان على اعتبار أنه صاحب الكلمة الطولى فى كل شىء، فهو الكاتب والمخرج وربما المشارك فى الإنتاج أيضاً.

وبقدر ما وفق المخرج فى اختيار أدوار الرجال لم يوفق على الإطلاق فى اختيار أدوار النساء، برغم أنه يتقدم إلى الجمهور العريض لأول مرة خاطباً وده حتى يبذل جهد الانتقال إلى دار العرض وملاقاة العذاب فى المواصلات وإنفاق جزء من دخله الذى لا يفى بمتطلبات المعيشة الضرورية، مقابل ملاقاة المغنى الشعبى الشهير بالصوت والصورة، ومواجهة الممثل الكوميدى الذى أضحكه من قبل على الشاشة الصغيرة وعلى المسرح الذى ربما لم تتح له أسعاره المرتفعة مشاهدته وجهاً لوجه، والتمعن فى جسدى ممثلة أفلام مخرجة الجنس الجرىء القادمة من شمال إفريقيا المتأورية والوجه الجديد التى تقدم لنا فى لا ثوب أو ثوب إغرائى مغاير.. لكن «التوليفة» لم تحقق الهدف التجارى المنشود، فالمغنى الشعبى شعبان عبدالرحيم لم يقدم أغنياته التى ينتظرها جمهوره النوعى، وإنما قدم أغنيات الفيلم التى لم تعلق أى منها فى الذهن، فضلاً عن عدم أهليته للتمثيل مهما قيل عن تلقائيته وحضوره وقبوله، فهو يمثل فقاعة سرعان ما تتبدد مثلما حدث منذ ظهور عدوية، ومن جاءوا بعده ليدوروا فى فلكه المغاير تماماً لمحمد عبدالمطلب على سبيل المثال..

والكوميديان صلاح عبدالله برغم اجتهاده وخفة ظله لم يصل إلى درجة الإشباع.. وممثلة الشمال هند صبرى اكتفت بتقديم الجنس المنفر والعرى القبيح.. والوجه الجديد رولا قدمت إغراء علب الليل وليس الإغراء السينمائى.. أضف إلى ذلك خالد أبو النجا المناسب لشخصية المواطن المثقف الثرى بالوراثة، لكنه ليس الفتى الأول الذى يجذب قطاعاً كبيراً من الشباب.

«مواطن ومخبر وحرامى» فيلم لم يستطع أن يصل إلينا واضحاً لأنه يستعرض التشوش بالتشوش نفسه!

**و.. كلمة**

**الصقور لا تحلق إلا بجناحين، أما الإنسان فيمكنه أن يحلق بلا أجنحة!**

٢/ ١/ ٢٠٠٢

# رحلة حب.. حكاية حب.. وأفلام أخرى

أصبح لزاماً على السيناريست المحظوظ أحمد البيه أن يخلع جلباب مؤلفى أفلام عبدالحليم حافظ، كما أصبح لزاماً على المطرب محمد فؤاد أن يخلع معطف عبدالحليم حافظ نفسه.. صحيح أن «البيه» نجح عندما استوحى أفلام حليم، وصحيح أن «فؤاد» نجح عندما استلهم شخصية العندليب، ولكن الصحيح أيضاً أن الأصل دائماً ما يكون أكثر نجاحاً من الصورة، خاصة إذا كان الأصل هو عبدالحليم حافظ وأفلامه.

ومن هنا جاء فيلم «رحلة حب» صورة مكررة ومعادة من أفلام كثيرة مثل حكاية حب وشارع الحب ويوم من عمرى وموعد غرام وخلافه.

إن كثيراً من أفلامنا الحلوة، القديمة والحديثة، تعتمد على الصدفة، ولكن هذا الفيلم «رحلة حب» يقوم بأكمله على الصدفة كما يعتمد على الافتعال.. فالصدفة هى التى تلقى بالفتاة الجميلة الثرية فى طريق مدرس الموسيقى خريج الملجأ، لكى ينقذ حياتها فتقع فى غرامه من أول نظرة، أما هو فيحتفظ بالحب فى داخله حتى تجمعهما الصدفة مرة أخرى فى حفل يقيمه والد الفتاة ويحضره هو وصديقه مدرس التدبير المنزلى بدعوة من جارهما المصور، وتفاجأ الفتاة بوجوده، فتهرع إليه، ولكنه يهرب من عينيها، إلا أنها تعرف مكانه عن طريق المصور ــ وهى صدفة أيضاً ـ وبالصدفة يراهما ابن عمها فيتربص به ويصدمه بسيارته فتهرع إليه مرة أخرى فى المستشفى بعد أن يكون قد أصبح مطرباً شهيراً بالصدفة كذلك، ويحاول والد الفتاة أن يرشوه

حتى لا يعترف على ابن أخيه وحتى يبتعد عن ابنته، فيرفض الرشوة ويقر أن ابن عمها ليس هو مرتكب الحادث ويقرر أن يسافر فى رحلة فنية لكى يقطع صلته بالفتاة.. إلا أن الأب يحفظ له الجميل ويحاول أن يحافظ لابنته على حبها، فيندفعا إلى المطار «الغريب» ويلحقا بالطائرة «العجيبة» ويلمحهما المطرب فيطلب من قائد خاص الطائرة الخاصة العودة إلى أرض المطار بجوار سيارتهما الفاخرة ليلتقيا فى عناق هوائى معروف.

أما الافتعال فيتمثل فى مظاهرة طلبة المدرسة احتجاجاً على مقتل الشهيد محمد الدرة، فقد أصبحت الانتفاضة الفلسطينية، برغم أننا نقدرهاونساندها ونحزن على ضحاياها، عاملاً مشتركاً فى عدد من الأفلام الأخيرة استجداء للجدية والوطنية ومنها «العاصفة» و«جاءناالبيان التالى» و «أصحاب واللا بيزنس».

محمد فؤاد مطرب أكثر منه ممثلاً ـ ولا مقارنة بينه وبين أبناء جيله وبين عبدالحليم ـ ومع هذا لم يقدم الأغنيات التى ترتبط بالمواقف وتعلق بالأذهان والوجدان، إضافة إلى أنها كانت قد طرحت قبل عرض الفيلم مما أضعف الشغف واللهفة.. أما أحمد حلمى فقد قام عليه الفيلم كما قامت على كتفيه أفلام أخرى، ولولا وجوده فيها لاهتزت أكثر، على الرغم من أن دوره كمساعد فى هذا الفيلم شاركه فيه ممثل آخر كان موفقاً هو عبدالله مشرف بغير اللجوء إلى مقارنته بعبد السلام النابلسى الذى أدى ببراعة دوراً مماثلاً.. أما نشوى مصطفى فقد اختيرت ككوميديانة ولكنها لم تقدم كوميديا، بينما كانت الوجه الجديد مى عز الدين بعيدة تماماً عن أى تعبير، وكانت تبدو جميلة فى بعض المشاهد واللقطات وغير جميلة فى مشاهد ولقطات أخرى.. وأدى جميل راتب وأحمد عقل ما عليهما.. ويظهر أحمد عبدالغنى لأول مرة فى كامل اللياقة رغم دور الشر المنفر وغير المحبوب، إلا أن وسامته وإجادته غفرا للشخصية أية كراهية.. ولم تظهر لياقة الطاقم الفنى بدءاً من المصور البارع كمال عبدالعزيز الذى لم يستعرض كاميراته بكل إمكانياتها،ت والموسيقى الرائع خالد حماد الذى لم تصدح موسيقاه بكل أنغامها، والمونتيرة المتمكنة مهارشدى

التى لم يعمل مقصها بكل حساسيته، والديكوراتير الفنان عادل المغربى الذى لم يقدم تصميماته بكل فنونها.. ونصل إلى المخرج محمد النجار لنلمس تطوره ومحاولة مسايرة إيقاع العصر وهو المخرج الملتزم بالتقاليد، ومع هذا لم ينجرف فى ظاهرة انتقال الفيديو كليب فى تصوير أغانى الأفلام، فقد حافظ على أساليب الأغنية الفيلمية، وقدم فيلماً كوميدياً غنائياً يحسب له ولا يحسب عليه!

**و.. كلمة**

**أناس يصنعون مناصبهم، وأناس تصنعهم المناصب!**

**٢٠٠٢/١/٩**

# هذه الأفلام.. ماذا يبقى منها؟!

**كثيرة** نسبياً هى أفلام هذا الموسم ومعظمها للاستهلاك المحلى الذى يجد فى الإجازات فرصة لترويج البضائع والسلع مهما تكن.. ولكن ماذا يبقى من هذه الأفلام، هل نجد فيها ما يسجل فى تراث السينما المصرية وما يرقى إلى مستوى المئة فيلم، الفائزة فى استفتاء مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الذى أجرى منذ سنوات؟!

«الساحر» فيلم يغامر به رضوان الكاشف فى النزول إلى أرض الواقع السينمائى لعله يكتسح أو على الأقل ينافس بعد أن حلق فى سماء السينما فلم يصعد إليه أحد، وظل معلقاً بين السماء والأرض.. فلجأ إلى الجنس فى لحظات الرغبة ومحاصرته من الداخل والخارج.. وكأنه يريد أن يؤكد قدرته أكثر من غيره على اقتحام هذا العالم المحظور.. كاتب السيناريو سامى السيوى لم يبالغ مثلما بالغ مخرجه فجاءت النتيجة المرجوة عكسية بما يجعل فيلمه السابق «عرق البلح» أكثر فناً وبقاء.

«الرجل الأبيض المتوسط» فيلم لا يتمسك فيه أحمد آدم بالبطولة المطلقة فهو يتيح مساحات كبيرة لمن حوله، ولا يكتفى فيه بنجومية الكوميديا التى تتطلب الإضحاك «عمال على بطال» فهو يريد أن يعبر عن معنى جاد أراده السيناريست أحمد البيه وجسده بسلاسة وحرفية المخرج شريف مندور رغم أنه فيلمه الأول.. إلا أن عيب الفيلم ينحصر فى السخرية غير الضرورية ولا المجدية بأحد الأقزام!.

«مذكرات مراهقة» هو الفيلم الذى يؤكد بعد فيلمى «استاكوزا» و«الوردة الحمراء» تكوين ثنائى متفاهم تماماً بين السيناريست عبدالحى أديب والمخرجة إيناس الدغيدى وهو تفاهم فى اتجاه واحد هو اقتحام داخل المرأة.. فى هذا الفيلم إحالة للتاريخ والربط بين أنطونيو وكليوباترا وفتاة اليوم وفتاها، وهو ربط إيحائى.. فالغريزة كما يعبر الثنائى واقع وليس خطيئة.. ومع هذا فالفيلم بغض النظر عن كل هذا لا فن فيه ولا متعة.

«النعامة والطاووس» فيلم يدور هو الآخر فى فلك الجنس، وإن كان لا يناقش هذا الجانب على إطلاقه وإنما يتعرض لما يسمى بالبرود بين الزوجين ربما بسبب الخجل أو عدم الخبرة، بحيث يضطر الزوجان إلى اللجوء لطبيبة نفسية تنجح فى علاجهما.. وعلى الرغم من الحديث عن هذا الجانب فإن فكرة الراحل صلاح أبو سيف ومعالجة السيناريست لينين الرملى وإخراج محمد أبوسيف ابتعدوا جميعاً بالفيلم عن الوقوع فى ذلك المطب كلمة وحواراً وتصويراً، ونجح الفيلم فى ترك بصمة ربما تبقى فى تراث السينما المصرية.

«الرغبة» فيلم تتنازل فيه نادية الجندى لأول مرة عن البطولة المطلقة وتشرك معها إلهام شاهين التى اعتادت البطولة المطلقة النسائية فى الفترة الأخيرة.. ومثلما تنازلت نادية الجندى عن البطولة تنازلت أيضاً عن دور المرأة الخارقة قاهرة الرجال ودور صاحبة الجمال الفتاك الذى تحقق به كل ما تريد.. ومع هذا لم يخل الفيلم من الرغبة التى لا تعترف بالفوارق الاجتماعية مثل الحب تماماً.. فإذا كان السيناريست رفيق الصبان لا ذنب له فيما نقل من الأدب العالمى، فإن المخرج على بدرخان يغير جلده لأول مرة بعد أن قرر النزول إلى الساحة التجارية ولو ببعض قوانينها وليس جميعها!

«حرامية فى كى جى تو» هو الوحيد من بين أفلام العيد الذى يقترب من الرومانسية غير مبال بالتركيبة التجارية الرائجة رغم أنه حاول الإضحاك على استحياء، فالسيناريست بلال فضل اقتبس مثل غيره، وإن لم يتقن التمصير،

والمخرجة ساندرا نشأت ربطت بين اللص الظريف والطفلة المعجزة على طريقة أنور وجدى وفيروز وفازت فى شوطى الفيلم – وليس فى الشوط الأول وحده مثل فيلمها الثانى «ليه خلتنى أحبك» – بنتيجة المباراة!

**و.. كلمة**

**لكى تتعرف على الآخر، ابتعد عنه قليلاً واقترب من نفسك كثيراً!**

٢٠٠٢/٤/١٠

# عودة المشاغبين.. فجأة!

كنا نود لو أن هذا الفيلم «عودة مدرسة المشاغبين» جاء تطويراً مواكباً لمتغيرات العصر، وإضافة حقيقية للعمل الأم فى هذا الاتجاه، وهو مسرحية «مدرسة المشاغبين» وما أعقبها من أفلام مأخوذة ومستوحاة منها.. ولكن الفيلم جاء مخيباً للآمال، فلم يسمح بامتداد السيناريو الذى خلا من أى معنى، ولم يسمح بامتداد الإخراج الذى لم يقدم أى جديد، ولم يسمح بامتداد طاقم التمثيل الذى ضم إلى جانب الأسماء المعروفة صاحبة الخبرة، مجموعة من الشباب المفترض أنها تنتهز مثل هذه الفرصة للكشف عن مواهبها، ولم يسمح الفيلم كذلك بامتداد جميع العناصر الفنية الرئيسية من تصوير وموسيقى ومونتاج امتداداً كاملاً، فلم نستطع أن نستمتع بلقطات كاميرا شريف الشيمى داخل الأماكن المغلقة فى المدرسة وفصولها وطرقاتها مثلما نجحت الكاميرات فى المنتجع الترفيهى بإمكاناته الطبيعية والصناعية من سماء مفتوحة وأرض خضراء وألعاب مائية، ولم نستطع أن نستمتع بنغمات وموتيفات ماهر الحريرى التى تعبر عن صخب الشباب ومرحهم إلا عند توجههم للعب والشغب والمغامرات، ولم نستطع أن نستمتع بمونتاج صلاح عبدالرازق الذى لم يعتمد على الإيقاع السريع الموازى للحركة الدائبة لهؤلاء الشباب إلا فيما ندر..

لقد كان من الممكن أن نكتفى بهذا القدر من الملاحظات العامة بدون التعرض للتفاصيل التى لا تجدى فى تبرير ما أصابنا من إحباط وانزعاج.. ولكن من حق القراء والمشاهدين والمشتركين فى هذا الفيلم أن يستوضحوا وجهة النظر النقدية مكتملة..

سيناريو خالد عبدالمنعم مفكك لا تربطه وحدة واحدة ولا يبدأ بفكرة تنتهى إلى مغزى، فقد استغرق وقتاً طويلاً فى الفصل وكأننا أمام مسرحية ذات ديكور واحد لا يتغير، فلم نشاهد فصولاً أخرى ولا طلبة آخرين، كما استغرق وقتاً طويلاً فى حجرة المديرة التى تردد عبارات مكررة فى مشاهد معادة، أما المشاجرة الكوميدية فى المنتجع الترفيهى فدارت لوقت طويل وكأنها تدور فى صحراء بلا رواد.. إخراج جمال التابعى مشوش لا يصدر عن رؤية واضحة أو غير واضحة ولا يعتمد على بناء متماسك أو غير متماسك، فهو يلجأ إلى الشغب الصبيانى المعتاد والمغامرات الشبابية المعتادة ودلع البنات وتهريج الأولاد المعروف والسخرية من المدرسين والمديرة والمفتش أيضاً..

طاقم التمثيل ضم ميمى جمال وحسين الشربينى وضياء الميرغنى فى أدوار تقلل من رصيدهم الفنى، فما كانوا فى حاجة إلى مثل هذه الأدوار تحت أى مبرر من المبررات.. وضم علاء مرسى الذى يتهيأ للبطولة المشتركة أو المطلقة، فأضر به هذا الفيلم ولم يدفعه إلى الأمام فى وقت كان فى حاجة فيه إلى التميز.. وضم ماهر عصام الذى قطع خطوات طيبة منذ دوره البارز فى فيلم «أولى ثانوى» نراه يتراجع فى هذا الفيلم ويفقده الكثير من رصيده القليل.. وضم أمير شاهين الذى قدم دوراً صعباً فى أول أفلامه فاز عنه بجائزة التمثيل، ومع هذا لم يتمكن فى هذا الفيلم ومن خلال شخصية سهلة من إضافة أى جديد.. وضم شمس التى آثرت ألا تعتمد على جمالها من أجل تجسيد أدوار لها قيمة خاصة فى التليفزيون، تساوت فى هذا الفيلم مع بقية الوجوه الجديدة التى لم تقدم شيئاً يذكر..

كنا نود أن نمتدح مرة، لكن الرياح لا تأتى بما تشتهى السفن!

**و.. كلمة**

**.. هى تلك التى نبحث عنها ولم نعثر عليها بعد!**

**٢٠٠٢/٥/٢٢**

## صيد الأجوال على طريقة المونديال

**فيلم** يجمع بين المخرج على عبد الخالق والنجمين إلهام شاهين وفاروق الفيشاوى، من المفترض أن ترشحه التوقعات لنجاح كبير، تماماً مثل الفرق الراسخة التى تخوض معركة المونديال، ومع هذا لم تحقق هذه الفرق أهدافها المفترضة والمتوقعة حتى الآن لوجود خلل ما فى المدربين وخططهم واللاعبين أنفسهم، وهو ما حدث لفيلم «صيد الحيتان».

فقد قاده على عبدالخالق باقتدار وسجل أهدافاً رائعة بمهارة فردية وبطرق متنوعة، منها مهنة المخاطر من خلال حياة وشخصية ضابط مكافحة التهريب، ومنها أسرة الضابط الزوجة والطفل اللذان يتعرضان للخطف والمهانة والاغتصاب والموت بسبب مواقفه الشجاعة والشريفة وحبه لمهنته والتضحية من أجل أدائها بضمير، ومنها النساء اللاتى يقعن فريسة سهلة لعصابات المافيا فى الخارج والداخل طمعاً فى المال الذى يلقى بهن فى النهاية إلى التهلكة، فواحدة تلقى حتفها بفعل فاعل والثانية تطلق وتودع السجن مع الثالثة فضلاً عن رئيسة هذه العصابة النسائية التى لم تنج رغم تدريبهن على السباحة والغطس واستخدام السلاح والحيل النسائية، ومنها المطاردات الليلية والنهارية والبحرية والبرية التى دارت بين النساء ومدربهن وعميل المافيا من ناحية والضابط والأجهزة الأمنية من ناحية أخرى.. وقد ساعد المخرج فى تسجيل أهدافه أو أجواله، طاقم فنى مدرب وقدير مكون من مدير التصوير كمال عبد العزيز الذى برع فى تصوير عرض البحر وطول الساحل وامتداد الطريق وما دار من مطاردات وخاصة أثناء الليل فى الضوء الباهر وجنح

الظلام، وحرص المونتير المخضرم حسين عفيفى فى مونتاجه على الإيقاع السريع مع الكاميرا المتحركة والإيقاع الهادئ مع الكاميرا الثابتة فى المشاهد الخارجية والداخلية، وواكب الموسيقار عبد العظيم عويضة الأحداث المتلاحقة بموتيفاته الصادحة والمفسرة كما لجأ إلى الموتيفات الهادئة الناعمة فى مشاهد الحب.. وساعد المخرج أيضاً طاقم التمثيل فى الأدوار الأولى والرئيسية والثانوية المكون من فاروق الفيشاوى الضابط المشهود له بالكفاءة والمهموم بنجاح مهامه وعملياته الحريص على التوفيق بين متطلبات عمله وواجباته الأسرية، وإلهام شاهين الزوجة والأم التى تتيح لزوجها فرصة النجاح فى عمله على حساب وجوده فى بيته ورعايته لأسرته فى الوقت الذى لا تبدى فيه أى استعداد للتضحية بمصير ابنها لأى سبب حتى ولو كان مهمة الزوج أو المصلحة العامة أو الانتقام من خاطفيه، وتيسير فهمى رئيسة العصابة النسائية التى أثرت من عمليات التهريب ولم تكتف بما حققته من ثروة غير مشروعة فاعتادت المغامرة والصرامة والحدة والعنف والتأثير على النساء للاشتراك معها فى مغامراتها وعملياتها حتى الوقوع فى قبضة الأمن والعدالة، وسامى سرحان عميل المافيا الذى لا يعرف العواطف ويعلم أنه إما قاتل أو مقتول حتى يقتل واحدة من نساء العصابة ثم يقتل على يدى عضو المافيا، وسهير رجب التى تدرك أنها وقعت فى المصيدة فتحاول الفكاك منها ولكن بعد فوات الأوان وحتى مقتلها، وسهام جلال التى تتمرد على نصائح زوجها فتضحى بحبها وطلاقها حتى يقبض عليها، ومنى حسين التى تدين بالولاء والطاعة لرئيسة العصابة فتشترك فى عملياتها راضية حتى تودع السجن وتنتظر المحاكمة، وصابر حافظ مدرب عصابة النساء والمشارك فى عمليات التهريب الخطيرة الذى يضرب ويخطف ويغتصب وينال العقاب.

أين الخلل إذاً الذى لم يسمح بمزيد من الأهداف ومزيد من النجاح؟!.. يبدأ الخلل من قصة الفيلم التى قدمها المنتج د. أحمد أبو بكر متناولاً موضوعاً معاداً ومكرراً وإن كان هذه المرة عن تهريب «الألماس» ثم السيناريو الذى كتبه عبد الحميد عبد المقصود مفتعلاً الأحداث والملابسات والحيل غير المنطقية والغريبة

تماماً عن بلدنا ومجتمعنا.. ومع هذا صاد الماهر على عبدالخالق الأهداف أو الأجوال على طريقة الموندیال!

**و.. كلمة**

**إنسان قيمته فى ذاته، وإنسان**
**يستمد قيمته من الآخرين!**

**٢٠٠٢/٦/١٢**

## «سحر العيون».. بعيداً عن سحر السينما

**السينما** فن ساحر، أو هكذا ينبغى أن يكون، فإلى أى مدى حقق فيلم «سحر العيون» هذا المبدأ الذى تحقق له بداية فى عنوانه وفى جانب من مضمونه؟!

على الرغم من أن كاتبة السيناريو «نهى العمروسى» فنانة تكتب للسينما لأول مرة فإنها تناولت موضوعاً شائكاً حاولت أن تربط فيه بين الحب الذى لا يعرف الفوارق الطبقية والحب الذى يعتمد على السحر والشعوذة.. فجعلت الفتى المرموق الثرى يحب فتاة بسيطة نازحة من الريف بكل عاداته وتقاليده، ولكنها تتمتع بجمال طاغ يتمثل فى سحر العيون.. وجعلت الفتاة المدللة الثرية رائعة الجمال وساحرة العينين تحب المكوجى الذى يغنى غناء مشوهاً مثل كل أحاديثه وتصرفاته.. كل ذلك بفعل الساحر الذى تلجأ إليه الفتاتان، فيخلط الأوراق وتجىء النتائج غير طبيعية وعلى عكس رغبتهما وإن استسلمتا لفعل السحر الذى ينتصر، ولكن الفتى المرموق يكتشف اللعبة ويواجه الفتاتين ويعنفهما ويعطيهما درساً فى الأخلاق والحب.. إلا أن شيئاً لا يتغير وينتهى الفيلم بأغنية عاطفية يصدح بها الفتى المرموق ـ فهو يغنى أيضاً ـ ومعه فتاته البسيطة بعد أن تخلت عن بساطتها، لينتصر السحر مرة أخرى ولانقول الحب، وهنا تقع الكاتبة فى التناقض، فقد أرادت أن تنتصر لسحر العيون وحده، فانتصرت دون أن تقصد لسحر الساحر أيضاً.

ويجىء المخرج فخر الدين نجيدة فى محاولته الثانية بعد «هارمونيكا» متمكناً أكثر من قواعد «السينما التجارية» فيجمع بين الكوميديا والغناء

والرومانسية إخراجاً وتمثيلاً ، أما الإخراج فقد حافظ فيه على التوازن بين مشاهد هذا الثالوث السائد كما حافظ على ضبط الإيقاع العام رغم تسرب الملل وبعض المواقف المكررة والزائدة .. وأما التمثيل فقد اعتمد على «محمد لطفى» نائباً عن الكوميديا دون مبالغة مفرطة مثلما يفعل غيره من مضحكى مرحلته، تعاونه «انتصار» بقدر ضئيل حسبما أتاح لها الدور وتركيبة الشخصية، بعد خروج حسن حسنى من صف المضحكين اعتماداً على كونه فناناً قديراً يؤدى كل الأدوار فى كل الأفلام .. واعتمد التمثيل على المطرب «عامر منيب» نائباً عن الغناء موفقاً فيه إلى حد كبير إلى جانب أداء يتأرجح بين الإجادة أحياناً شكلاً ومضموناً وبين عدم التوفيق أحياناً أخرى شكلاً ومضموناً كذلك .. واعتمد التمثيل على «حلا شيحة» و «نيللى كريم» نائبتين عن الرومانسية، وإن حاولتا تهدئة سخونة الرومانسية، الأولى بما يسمى «الروشنة» من أجل تنويع أدوارها، والثانية بافتعال السذاجة والبلاهة مجتهدة فى انتقائهما من أجل تنويع أدوارها كذلك، ومع هذا ظهر سحر العيون فى عينيهما، وإن ظهر عيب فى أنفيهما، إما بفعل التصوير أو الإضاءة أو الماكياج أو الطبيعة.

وخارج هذا الإطار الثلاثى ـ الكوميديا والغناء والرومانسية ـ أدى سامى العدل دوره بتفهم، وأدت ريهام عبدالغفور دورها بحساسية وهدوء وإن بدت أكبر من سنها، بفعل المخرج الذى لم يوجهها .. أما سوسن بدر فكانت ضيفة شرف .. ونصل إلى الطاقم الفنى فنشهد لمدير التصوير محمد شفيق بالتوفيق رغم عدم شهرته فى هذا المجال الذى يعد هو روح الفيلم، ونشهد للمونتيرة داليا هلال بالتوفيق أيضاً رغم عدم شهرتها هى الأخرى فى مجالها، ونشهد للموسيقى عمرو أبو ذكرى بالتميز وقد كانت له أعمال ناجحة من قبل ...

إن «سحر العيون» فيلم متوسط حاول أن يكون جيداً.

**و .. كلمة**

**أكثر صدقاً وأعمق أثراً أن يحترمك الناس وأنت بعيد عن المناصب!**

# صاحب صاحبه.. وأنصاف الحلول!

صاحب صاحبه، فيلم يلجأ إلى أنصاف الحلول مفترضاً بذلك إرضاء جميع الأطراف أو جميع الأذواق، بداية من عودة الثنائى ماهر عواد مؤلفاً وسعيد حامد مخرجاً،وهما من صناع «الفانتازيا» بفيلمهما «الحب فى الثلاجة» وهما أيضاً من أصحاب الاتجاه إلى الكوميديا بفيلمهما «رشة جريئة».. إلا أنهما حاولا فى هذا الفيلم «صاحب صاحبه» الجمع بين الحنين إلى بدايات الماضى باستعادة الفانتازيا وتضفيرها مع الكوميديا بكافة عناصرها تحقيقاً لمتطلبات السوق السينمائية الحالية، حيث يعلو منطق الإيرادات على منطق الفن، هما اللذان لم يجتمعا حتى الآن لخلل فى تلك المعادلة التى لم تحل شفرتها بعد.. وحتى عودة الثنائيات التمثيلية بتطبيق نظام الشراكة بين نجمين أو نجمتين كما حدث فى فيلم محمد فؤاد وأحمد آدم «هو فيه إيه»، وفى فيلم نادية الجندى وإلهام شاهين «الرغبة» وفى فيلم محمد هنيدى وأشرف عبدالباقى «صاحب صاحبه» وهو ما نصحنا به من قبل، ولكن النصيحة لم تطبق كما ينبغى، فقد تمت المشاركة وليست الشراكة فشاهدنا محمد فؤاد ومعه أحمد آدم وشاهدنا نادية الجندى ومعها إلهام شاهين، وشاهدنا محمد هنيدى، ومعه أشرف عبدالباقى، وهو ما أدى إلى استبدال النجم المشارك بالنجم المساعد، وأدى بالتالى إلى أنصاف الحلول.. فإذا كان النجم فى حاجة إلى نجمة يحبها وتحبه، فقد استبدل هنيدى النجمات المقررات منى زكى وحنان ترك وحلا شيحا بوجه جديد هى ريهام عبدالغفور دون أن يمنحها البطولة، وبالتالى النجومية، وهو ما يؤكد اللجوء إلى أنصاف الحلول.. وإذ يحاول هنيدى أن يقدم نفسه ممثلاً بعد مشوار الضحك للضحك، نجده يقف فى منتصف الطريق كنوع أيضاً من

أنصاف الحلول.. وننتقل إلى عناصر الإضحاك فنراها تقليدية، من شخصية المرأة الخليجية التى يجسدها هنيدى تمثيلاً ورقصاً وغناء من أجل إضحاكنا، وشخصية البلياتشو أو المهرج وزميله كما جسدها هنيدى وأشرف مرة فى ثوب البشر ومرة فى ثوب الحيوانات من أجل إضحاك الأطفال، وشخصية البلطجى المسطول التى جسدها هشام جمعة من أجل إضحاك الشباب، إلى شخصية العجوز المتصابى والعجوز المتصابية اللذين يتزوجان ويغضبان ويتصالحان من أجل الضحك علينا..

كما ننتقل إلى عناصر التمثيل فنراها غير صالحة لخدمة الدراما الكوميدية التى نحن بصددها، وإن كانت تصلح للدراما والميلودراما بشكل عام، فاللعب بأشعة ميت لإقناع أشرف بأن صاحبه هنيدى سيموت وعليه البقاء معه وتحقيق رغباته وأحلامه بعد أن ضحى بالإعارة متحملاً أعباء جده وأم صاحبه تاركاً له فرصة الإعارة وحده والتى حقق من ورائها ثروة ظل مستمسكاً بها فى بخل شديد، حتى يشعر بالذنب فيمنح صاحبه كل ثروته لكى يعيش ويتزوج، لعبة لا تتسق وروح الكوميديا، وإن اتسقت إلى حد ما وروح الفانتازيا، لأنها وإن ظلت لعبة، فهى تتفق فقط وتيار الميلودراما الذى يقوم على المبالغة وهز المشاعر بعنف، بدليل تأثر والد الفتاة لدرجة رفض المهر المبالغ فيه والموافقة على زواج ابنته الثرية المدللة من هذا البلياتشو الفقير..

فى هذا الإطار لابد من الإشادة بتصوير مصطفى عز الدين وموسيقى خالد حماد، والإشارة إلى مونتاج مها رشدى وأزياء إسلام يوسف.. فضلاً عن جوانب مضيئة فى سيناريو ماهر عواد وجوانب أكثر إضاءة فى إخراج سعيد حامد.. بالإضافة إلى لمحات فنية للثنائى محمد هنيدى وأشرف عبدالباقى.. إلا أن الضحك القليل والتمثيل أيضاً شكلا فى هذا الفيلم «صاحب صاحبه» سمة من سمات أنصاف الحلول!

**و.. كلمة**

**كن أنت ولا تكن غيرك!**

١٢/ ٨/ ٢٠٠٢

# «خلى الدماغ صاحى»!

**أراد** أن يقدم فانتازيا كوميدية أو كوميديا مغلفة بالفانتازيا، ولكنه قدم فكرة تنتمى للخيال مع شىء من الكوميديا.. والدليل اختياره لطاقم التمثيل المؤهل للواقعية أكثر من تمرسه بكلا الأسلوبين..

هكذا جنح المخرج محمد أبو سيف عن مساره الطبيعى دافعاً ممثليه نحو تيار معاكس لم يقدروا على مواجهته أو تحمله.. وساعد على عدم تحقيق الهدف المنشود سيناريو منى الصاوى، فالفكرة جاءت من جانب والمعالجة اتجهت إلى جانب آخر بحيث لم تتسق المعادلة ولم تنضج التركيبة، وإن وضحت الرغبة الطيبة والنوايا الحسنة فى مواجهة العقل أو الدماغ بمسئولياته، وأولها أن يظل يقظاً أو «صاحى» تيمناً بالدعوة الثورية «خللى السلاح صاحى».. فالرجال والشباب غارقون فى تيه المخدرات اعتقاداً منهم بأنه الملاذ والحل، وعندما يظهر لواحد منهم ثم لبعضهم العفريت العصرى المعادل لعلاء الدين مخلصاً حقيقياً، فهو عفريت إنسانى وإن كان غريباً على الإنسانية، يصطدم بشخصيات حتى تضيع الفرصة ويظلون كما هم حتى ينصرف عائداً من حيث جاء.

وبقدر اهتمام المخرج بالجرافيك المصاحب للعفريت لم يهتم بصورة عاطف المهدى وزواياه ولقطاته المكبرة إلا فيما ندر، وإن اهتم بديكورات محمود محسن وخاصة ذلك القصر السحرى أو المسحور الذى زرع بالجرافيك وسط شوارع المدينة الأمر الذى أزعج السلطات، أما مونتاج سيد عبد المحسن فقد

تجنب الملل رغم تكرار بعض المشاهد صورة وحواراً، بينما وقعت موسيقى مودى الإمام رغم وضع تيماتها المناسبة فى هوة الضجيج والإزعاج جاثمة على صدر الفيلم وقد حاصرته تماماً حتى كبلت حركته ولم تسمح له بتنفس الصعداء.

سامى العدل ظهر كأب روحى لشباب هذا الفيلم تمثيلاً وفى الواقع وتفهم طبيعة الدور فأداه بتلقائية وبساطة مع تنويعات من الفكاهة والجهامة والغرابة والغربة واليأس والأسى.. مصطفى شعبان لا يزال يلعب دور الفتى الأول الاحتياطى والنجم الساطع مع إيقاف التنفيذ، رغم تقمصه لكل أدواره بنجاح وإعطاء الشخصية حقها دون زيادة ولا نقصان.. داليا مصطفى نالت دفعة قوية إلى الأمام لم تفدها كثيراً ولم تستفد منها إلا بوضعها فى بؤرة الضوء، وقد لعبت الدور وكأنها لم تختبر.. إنعام سالوسة قدمت الشخصية فى إطارها وحدودها، ولكن الدور لم يخدمها ولم يضف إليها جديداً.

ومع هذا فإن فيلم «خللى الدماغ صاحى» يتميز بأنه لا يساير الموجة والهوجة ولا يسير فى الزفة الكاذبة ولا يلعب فى المضمون قصير الأجل، وإنما يحاول ـ شأن شركته المنتجة دائماً ـ أن يقدم الجاد والجيد والجديد، بعيداً عن نظرية الإيرادات والجرى وراء النجوم الجدد، وإن كان ـ الفيلم والشركة المنتجة ـ فى حاجة إلى مزيد من الدقة وحسن الاختيار.

**و.. كلمة**

**إذا لم تستطع أن ترفع الآخرين**
**إلى مستواك، فلا ينبغى أن تنزل**
**إلى مستواهم!**

٢٠٠٢/١٢/١٨

# المشخصاتى.. واللعب على المكشوف

**بداية** من عنوان هذا الفيلم «المشخصاتى» ومقدمته (تيتراته) ومنذ المشهد الأول، يلعب صناعه على المكشوف، فهم يعلنون عن اللعبة وهى التشخيص أى التقمص والتقليد..

ولكى يكون للتشخيص معنى فى فيلم كوميدى، لابد وأن يكون المشخصاتى ممثلا أو على الأقل هاوى تمثيل، فإذا تقمص شخصيات معروفة ووضع نفسه فى مواقف حرجة قد يكشف فيها أمره، فلابد وأن يتورط ويعانى من تورطه وإن كان ينجو من المأزق فى نهاية الأمر، وكما يستغله مكتشفه فى المهام الصعبة، فإنه يساعده أحيانا فى النجاة ويتركه فى أحيان أخرى لفراسته أو لقدره. . وهكذا يتشكل الثنائى الأبدى، النجم ومدير أعماله أو المسئول والمتحدث الرسمى أو رجل الأعمال وسكرتيرة الخاص أو المعلم وساعده الأيمن، أما المرأة فهى عنصر هامشى مكمل.. والمشخصاتى هنا عاطل ومعدم ولكنه يهوى التمثيل ويبرع فى التقليد ومع هذا لا ينجح حتى فى الحصول على دور كومبارس، مما يجعل والد ابنة الجيران التى يحبها يرفضه تماما رغم تمسك الفتاة به.

ويكتشف فيه موهبة التقليد ريجيسير شاهده وهو يتقمص دور امرأة لعوب فى أحد مكاتب الإنتاج، فيقرر أن يستغل موهبته فى تحقيق نزعات «المنظرة» لدى بعض الناس على اختلاف طبقاتهم ويحصل منهم على المقابل المادى.. فيجعل منه «عمرو دياب» الذى يغنى فى فرح شعبى، ومن فرط نجاحه

تختطفه عصابة لتطلب فيه فدية، ولاينقذه غير إعجاب زوجة زعيم العصابة به .. ويجعل منه «عادل إمام» الذى يعزى فى سرادق عائلة كبيرة لدرجة أنه يخدع فيه مسئولا أمنيا كبيرا من أفراد العائلة .. ويجعل منه «محمد فؤاد» الذى يطلب منه أحد الأثرياء أن يثنى ابنته عن حبها الشديد له، وبعد أن يفسد الموقف ويتعرض للخطر تنقذه أم تدعوه للغناء أمام طفلتها قبل أن تدخل إلى غرفة العمليات.. ويجعل منه «متقال» الذى تكشفه القبيلة السينوية بمجرد وصول متقال الحقيقى، فيقع أثناء هروبه فى أيدى عصابة تخدع فيه فى البداية ولكنها تكتشف حقيقته فتطلب منه تقمص شخصية «أحمد زكى» لتوصيل حمولة بانجو، وعندما يبلغ عن العصابة تتوعده وبالفعل تخطف جارته، فيتقمص شخصية المسئول الأمنى الكبير ويتمكن من إنقاذ الفتاة.. وعندئذ يقرر الريجسير أن يقدمه لأحد المنتجين الذى يوقع معه عقد احتراف.

استطاع كاتب السيناريو مهدى يوسف بالتفاهم مع المخرج فخر الدين نجيدة أن يقدما كوميديا خفيفة - فيما عدا بعض المواقف الغليظة - وسريعة - فيما عدا بعض الاستعدادات - ونظيفة - فيما عدا تقمص الرجل لشخصية المرأة .. كما استطاع مدير التصوير كمال عبد العزيز أن يستثمر المناظر الطبيعية ليلا ونهارا وأن يضىء الوجوه والأماكن مبتعدا عن «ظاهرة» الإظلام «والعتمة .. وحرص المونتير على الإيقاع السريع باستثناء بعض المشاهد التى أصيبت بالترهل والملل وجاءت الموسيقى التصويرية مناسبة، كما جاء التوزيع الجديد للأغنيات المعروفة موفقا من جانب الناقد الموسيقى أشرف عبدالمنعم...

أما تامر عبد المنعم فقد وضع نفسه فى مصاف النجوم - وهى مغامرة مرهونة بالفيلم التالى - بعد أن اختار القالب الكوميدى - وهى محاولة محفوفة بالمخاطر وسط نجوم الكوميديا الحاليين – وإن كان قد حقق نجومية لم يساعده فيها غير حجاج عبد العظيم الذى أدى دوره بأمانة ولم يحاول أن يسرق منه الأضواء أو النجومية، فضلا عن الوجه الجديد شيماء عقيد.

كما نجح تامر عبد المنعم ككوميديان خاصة فى مشاهد التقليد وإن جاءت شخصيتا محمد فؤاد ومتقال أضعفهما ليسا من حيث الصوت والأداء ولكن من

حـيث الشكل الذى «أفلت» من الماكـيـر مـحـمـد عـشـوب على العكس من الشخصيات الأخرى التى أتقن ماكياجها إلى حد التطابق.

**و... كلمة**

**زيتونة واحدة تنبت شجرة**
**زيتون!**

**٥-٢-٢٠٠٣**

## ميدو .. ومشاكل الفيلم والنقد

**صعوبة** النقـد هذه الأيام مـصـدرها أن النقـد أصـبح فى واد والفن فى واد والجمـهور فى واد .. والسبب هو موجـة الأفلام الكموميدية أو ما يطلق عليها كوميدية، وهوجة النجوم الجدد أو من يطلق عليهم نجوما جددا .. فما أن يصعد نجم جديد حتى يخبو أو يتراجع ويتم الدفع بنجم آخر، وما أن ينجح فيلم كوميدى حتى يفشل فيلم آخر فى الاتجاه نفسه، ويتم البحث عن اتجاه مخالف.

وميدو مشاكل .. فيلم يحافظ على «التوليفة» التى أصبحت معتادة أو ماركة مسجلة .. المؤلف من أبناء الموجة والمخرج كذلك بعد أن طوع أسلوبه، والبطل ممثل كوميدى يدفع به إلى مصاف النجوم بعد نجاحه فى الأدوار المساعدة، وممثل كوميدى أو أكثر من أصحاب الدور الثانى الذين من المنتظر دفعهم إلى الصـفـوف الأولى فى أية لحظة، وممثلة أو أكـثـر من الوجـوه الجـديدة يتم تجربتهن فى أدوار محدودة يتراوح أداؤهن بين الكوميديا والرومانسية والغناء، فضلا عن فنان قدير يصبح هو القاسم المشترك فى الموجة والهوجة معا.

الفيلم تعيشه دون أن تتـعايش معه، ينتـهى فلا يعلق فى ذهنك شىء منه تحاول استراجعه تجاهد لتتذكره أو تتذكر بعضا منه .. فهو يقوم على مجموعة من المشاهد تحـاول أن تكون كوميـدية مـثل تفـجـير أجـهزة التليـفزيون فى امتحانات المعهد بدلا من إصلاحها، وإقامة فرح على هامش فرح آخر فى القاعة ذاتها، والعريس المتقدم للزواج يضيق بأى صوت حتى صوت العروس،

والأب الذى يضجر من مشاكل ابنه، فيقرر أن يتنازل عنه، والحارس الذى يترك المنشأة التى يحرسها قبل موعده بدقائق فتسرق المنشأة ومدرس الدروس الخصوصية، الذى يترك التلاميذ ويتصفح الجريدة مرتديا جلبابه لمجرد أنه بالبيت .. أما الرابطة التى تربط طاقم التمثيل فتتراوح بين القرابة والصداقة والزمالة والتلمذة .. ميدو أو أحمد حلمى شقيق نشوى مصطفى لأبيهما حسن حسنى المدرس وصديق محمد لطفى جاره الحارس ورامز جلال زميله فى معهد الالكترونيات وشيرين زميلته فى المعهد نفسه الذى يشرف عليه حجاج عبد العظيم.. يعتقد ميدو أنه يحب شقيقة زميلة إيناس عبد الناصر التى تحب شابا من طبقاتها الأعلى من طبقته، وينتهى به المطاف إلى حب زميلته التى تنتمى لطبقته ذاتها، بينما تتزوج شقيقته من صديقه الحارس.. أما اصطياد المافيا له ومحاولة استخدامه فى التصنت على السفارة الإفريقية بعد معرفة أنه المسئول عن أصلاح الدش وإقناعه بأنه يقوم بعمل وطنى ثم محاولة التخلص منه بتفجير السيارة التى يقودها لولا زميلته وشقيقة زميله، فموضوع من غير نسيج العمل قصد به تطعيم الفيلم بنزعة قومية وتزويد البطل بجرعة وطنية. هذا عن سيناريو أحمد عبد الله الذى لم تعتمد على المواقف ولا حتى الإفيهات الكوميدية.. أما إخراج محمد النجار فقد اعتمد على الصياح وكثرة الحركة لدرجة الإزعاج المستمر بمساعدة موسيقى نبيل على ماهر التصويرية، الزاعقة، التى زادها إزعاجا تسجيل الصوت بنظام الديجيتال بطريقة الدولبى ومونتاج معتز الكاتب المتلاحق وتصوير أيمن أبو المكارم الذى لم يفرق بين الأشخاص والأماكن..

ونتناول طاقم التمثيل بحسب الأهمية وليس كما جاء بالأفيش، فنجد أن أحمد حلمى تحمل وهو رقم واحد عبئاً أكبر من ذى قبل وحاول أن يملأ مكانه الجديد ... ويظل محمد لطفى مجيدا فى موقعه.. بينما يظل حسن حسنى فى موقعه دون إجادة .. ويتقدم حجاج عبد العظيم خطوة إلى الأمام.. ومازال رامز جلال غير محدد الملامح والمعالم.. أما الوجه الجديد إيناس عبد الناصر

فلم تختبر وأما نشوى مصطفى فهى مستمرة فى اللعب فى غير مركزها ..
ونصل إلى شيرين التى نكتفى باعترافها بأنها لن تكرر تجربة التمثيل مرة أخرى.

**و.. كلمة**

**هل تعرفون ما الألم ؟!**

١٩-٢-٢٠٠٣

# قصاقيص العشاق.. وأزمة فيلم

قصاقيص العشاق.. فيلم يتنصل منه صناعه، رغم أنه لا يستحق كل هذا التنصل.. فالمؤلف وحيد حامد يرفع اسمه بالتراضى، والمخرج سعيد مرزوق يعلن أنه فقد إحساسه به، والبطلة نبيلة عبيد لا تملك حق عرضه أو عدم عرضه أو توقيت العرض.. فقد مر إنتاج الفيلم بمراحل تعثر وتوقف على مدى خمس سنوات من بداية التصوير لسبب أو لآخر، مما حدا بصناع الفيلم إلى استكماله على أى نحو حتى لا يخسر المنتج هانى جرجس فوزى كل شىء.

الفيلم يستغرق عرضه ساعة ونصف الساعة، وهو ما أعطى الانطباع بأنه غير مكتمل، فالفيلم السينمائى عادة ما يستغرق عرضه ساعتين أو أقل قليلا .. ومع هذا فالفكرة واضحة لم تبتر والأحداث متتابعة لم تفقد تلاحقها والبداية تؤدى إلى النهاية المقصودة دون تعنت والشخصيات تتصرف على طبيعتها وتبعا لأقدارها ومصائرها.. راقصة أية راقصة، فهى ليست قصة راقصة معروفة كما حدث فى أفلام سابقة، هذه الراقصة تعيش حياتها كما ترغب وتقيم علاقاتها بالرجال كما تهوى ولهذا ترفض أية علاقة تفرض عليها سواء كان الرجل ثريا من رواد الملاهى الليلية أو أميرا من أصحاب السطوة والملايين، تستميل حارسها وتلفظه وقتما تريد، وتنصب شباكها على نزيل الفندق الساحلى حتى تقتنصه من زوجته الشابة وتظفر به عشيقا ثم حبيباً.. وقد اعتادت أن تحصل بنفسها على «قصقوصة» من ثوب كل عاشق لتصنع

من هذه القصاقيص شالا تتلفح به وكأنه وسام تزين به صدرها، هكذا فكرت وهذا ما فعلته، ومن هنا كان اسم الفيلم «قصاقيص العشاق».. أما «قصقوصة» الرجل الذى أحبته فقد احتفظت بها فى حقيبة يدها، وأبت أن تضمها إلى القصاقيص الأخرى..

ويبقى السؤال المطروح على المؤلف، وهو هل يتخذ من هذه الراقصة، لأنها ليست راقصة بعينها، نموذجا لكل الراقصات تنتهى حياتهن بالحب على حساب الرقص؟!

وقد أثبتت بعض العبارات والألفاظ التى وردت فى الحوار وخاصة على لسانى الراقصة ورجل الأعمال الذى أحبته، أن الرقابة متفتحة لدرجة التغاضى، وليست متزمتة كما يدعى البعض خاصة فى الآونة الأخيرة، وذلك موضوع آخر يستحق التوقف والمناقشة..

استطاع المخرج المبدع سعيد مرزوق أن يبلور الفكرة ويجسد الموضوع ويبرز الأحداث ويحرك طاقم التمثيل ويوجه مجموعة الفنيين باقتدار وحبكة وحنكة معاً.. فنبيلة عبيد برقصها ولحظات سطوتها وتمردها وضعفها، وحسين فهمى بتنكره ولامبالاته ولحظات ثورته والتعبير عن عواطفه، يرجع إليهما الفضل ولا شك فى براعة الأداء والإقناع، ويرجع الفضل أيضا إلى المخرج فى دقة حركاتهما وتحركاتهما، كما يرجع الفضل إلى مدير التصوير محسن نصر فى تحديد زوايا الكاميرا ودرجات الإضاءة بحيث ظهرا فى أفضل وأبهى صورة.. حتى الأدوار المساعدة أخذت حقها من الاهتمام وحسن التعبير، وحيد سيف الأمير المرفوض وياسر جلال الحارس الدمية - وكانا فى حاجة إلى مساحة أكبر - سناء يونس ونشوى مصطفى الوصيفتان المطيعتان - وإن قدمتا شيئا من الكوميديا المحدودة - إلى جانب الكوميديان أحمد عقل الذى لم يعثر على فرصته بعد، ودنيا الزوجة الشابة الملائمة لدورها..

جاءت موسيقى يحيى الموجى معبرة عن المواقف والأحداث فى تباينها

وتسلسلهـا، وتمكن المونتـيـر صـلاح خليل من ربـط المشـاهد والحـفـاظ على الإيقاع..

**.. وكلمة**

**لا تعتمد على أذنيك وحدهما،**
**فهما تستقبلان نصف الحقيقة،**
**اعتمد على كل حواسك!**

**٢٥-٦-٢٠٠٣**

# كلم ماما .. والكوميديا الفجة!

**استدرجت** الفنانة القديرة عبلة كامل إلى مساندة محمد سعد اللمبى فى أداء الكوميديا المسفة، فلما حقق اللمبى الفيلم إيرادات غير مسبوقة، (وهذا دليل على انعدام المعايير وتشوش الذوق العام) صوروا لها أن هذا هو النجاح .. وسعوا إلى استثمارها فى هذا اللون، فاستدرجوها مرة أخرى بإسناد البطولة النسائية المطلقة لها، هى التى لم تحظ بالبطولة النسائية المطلقة من قبل، ولم تكن تتوقع أن تصل إليها يوما، وهو إغراء لم تستطع أن تقاومه، فأرادت أن تثبت - وهى الفنانة المتمكنة رغم نمطية أدائها - أن الهيافة مهمة سهلة وممكنة، ونجحت فى ذلك دون أن تدرك خطورة المغامرة بالسحب على المكشوف من رصيدها الفنى وتعرض مستقبلها للإفلاس الكامل .. وكان عليها ألا تقع فريسة لأكذوبة «استثمار النجاح» فتكرار العمل الفنى - مهما جاء متقنا - لا يمكن أن يطاول العمل الأصلى، والتقليد لا يمكن أن يفوق الأصل، وهو ما يحدث كثيرا سواء بالنسبة للأفلام أو المسلسلات أو البرامج أو الشخصيات النمطية، ليس فى مصر وحدها بل على مستوى العالم.

«كلم ماما» نسخة مكررة وطبعة من «اللمبى»، وهو ما يسمى بتحويل النجاح إلى فشل، وليس «استثمارا للنجاح» فما بالنا إذا كان النجاح نفسه مزيفاً يحمل فى ثناياه بذور الفشل؟!

اختيار «البيئة» العشوائية التى تدور فيها الأحداث وتعيش فيها الشخصيات، يسمح بتداول هذا الحوار المتدنى، وتلك الألفاظ السوقية وهذه التصرفات

الممجوجة وهى مكونات فاسدة لا يمكن أن تنتج إلا الكوميديا الفجة .. وأيا كان مؤلف القصة والسيناريو والحوار هو مصطفى السبكى أ و غيره، فهى كتابة لا تنتمى إلى كتابة الأدب أو أدب الكتابة، فالموضوع خارج على المألوف ولايصل إلى الفانتازيا، فما يحدث من طلبات الجامعات داخل أسوار الجامعة وخارجها لا يمكن أن يحدث على هذا النحو الذى يثير الغرابة والعجب ولكنه يثير الاشمئزاز، والأحداث لا يحكمها منطق ولا تدعهما حبكة ولا ينتظمها تطور، واللغة تخلو من الجمال وتغوص فى الصفاقة، ولا تنهل إلا من وصلات «الردح» أما الشخصيات فالأنماط الشعبية بريئة منها ولا تصل حتى إلى مستوى المهمشين الكبار، كما أرباب السوابق والشباب كما خريجو الملاجئ، ومع هذا لا توجد شخصية مرسومة بدقة أو مكتملة النمو وخاصة شخصية المعلمة بائعة الطرشى الحاصلة على الابتدائية، وهى الشخصية المحورية المطلقة.

فإذا كان الإنتاج يسعى إلى الربح الوفير من وراء هذه النوعية الفيلمية الفقاعية، كان عليه أن «يرعى» عناصر الإنتاج وينفق عليها بسخاء حتى تدر عليه «الخير» ولاتصاب «بالهزال» و «تنفق» فى الحال، وهكذا ظهر الديكور فقيراً يفتقد الذوق، حتى مشاهد الجامعة الواقعية شوهت بالديكور الإضافى داخلها وحولها، وكان لابد أن تجىء صورة محسن نصر على هذا النحو الباهت الشاحب بغير إضاءة موحية وبغير بريق مبهر على غير عادته، وكان لابد أن تخرج موسيقى خالد حماد وعصام كاريكا بهذا القدر الضئيل والضعيف من النغمات المكررة والمعادة، خاصة تلك المأخوذة قصدا وقهرا عن ألحان اللمبى وشعبان عبد الرحيم.

ويطرح المخرج أحمد عواض دون أن يدرى سؤالا تصعب الإجابة عليه الآن.. فهل اختار هذا الطريق وهذا الأسلوب، وهل هو راض عنهما أم أنه يجرب وقد يغير فيهما؟ أما هذا الفيلم فيضعه فى مصاف المهرولين نحو الكوميديا السائدة الخادعة ظنا منهم أنها أسهل الطرق وأيسرها لتحقيق النجاح

القـائم على الإيرادات، ولاشيء غـيـر الإيرادات.. فـإذا لم يـحـقق الإيرادات المفترضة والمتوقعة، والمرجوة، فأى نجاح يحقق إذاً؟!

عبلة كامل خانها التقدير.. حسن حسنى «علب» نفسه و «قولب» أداءه.. منة شلبى تتمـتع بحـضـور ولكنهـا تتـعـجل «الوصـول» ..مى عز الدين تبـالغ فى مـحاولة لإثبات القدرة على التنوع.. دنيا صغيرة لم يشتد عودها بعد.. مـها أحمد فى غير الكوميديا أفضل منها فى هذه الكوميـديا ..أحمد زاهر أدى مـا عليه فى غير ملعبه وغير مركزه.

**و.. كلمة**

**الحكمة تتحول أحيانا إلى نار**
**تأكل صاحبها!**

**١٦- ٧- ٢٠٠٣**

# «عايز حقى» .. بين المعقول واللامعقول

**لنتفق** أولا على أن فيلم «عايز حقى» لاعلاقة له بالكوميديا من قريب أو بعيد شأنه فى ذلك شأن كل أفلام هذا الصيف التى عرضت حتى الآن، ولنتفق أيضاً على أن فكرة الفيلم تحولت إلى سيناريو ضل طريق «الفانتازيا» شأنه فى ذلك شأن بعض أفلام هذا الصيف كذلك، ولنتفق أخيراً على أن البطل قدم نفسه ولم يقدم الشخصية المطروحة شأنه فى ذلك شأن كل من يطلق عليهم نجوم الكوميديا الشباب والشباك.

عايز حقى مثل «جواز بقرار جمهورى» و«محامى خلع» اتجاه سار فيه عادل إمام من قبل، ولا يمنع أن يسير فيه هانى رمزى من بعده شريطة ألا تتوه الأفكار ويتذبذب الأداء، فالفيلم الأخير مثل الفيلم الأول يقوم على فكرة خيالية تكاد تكون مستحيلة التحقيق، فكرة أن يتصرف الشعب فى ممتلكاته التى هى ممتلكات الدولة فى الوقت نفسه كما ورد فى الدستور، ولكى يكتشف أحد المواطنين هذا الأمر ساعيا إلى تنفيذه، لابد وأن يكون عاقلا جدا وواعيا تماما إلى أبعد الحدود، سلوكا وأداء، لا أن يتصرف بإيعاز من غيره ببلاهة تعرضه لمساءلة القانون، أما ما حدث فقد تأرجح بين المعقول واللا معقول، فلم يؤخذ الفيلم بجدية ولا على سبيل الفكاهة والسخرية، فلا ضحكة واحدة تنطلق سواء نتيجة لإفيه أو عبر نكتة عابرة بل حزن واضح فى نهاية الفيلم بعد مشهد «تراجيدى» صارخ يرفض فيه البطل أن يبيع الوطن بين مؤيد ومعارض من المواطنين الذين أعطوه توكيلا، ومع هذا يتضمن قراره الأخير شرخا من حيث المبدأ؛ لأن الوطن كما قال يساوى أكثر من المبلغ المعروض ولم يقل أغلى،

ولأنه أدرك أن المشترى ربما تكون إسرائيل فكيف سيرفع علمها، فهل لو كان المشترى أية دولة أخرى هل كان سيوافق، أم أن الأوطان لا تباع ولا تشترى؟!

فكرة يوسف عوف خيالية ولا شك، كانت فى حاجة إلى سيناريو يقوم على الفانتازيا، وليس كما فعل السيناريست طارق عبد الجليل، وقد حاول المخرج أحمد نادر جلال فى فيلمه الأول أن يلتزم بالسيناريو بما به من أخطاء، وأن يضفى رؤيته فى تصوير المجاميع والزفة المبتكرة فى طريق صلاح سالم، والجو الرائع فى المنتجع السياحى وقاعة المزاد العلنى بالاستاد، موجها كاميرا مصطفى عز الدين توجيها حساسا سواء فى مضايق الحى الشعبى، أوفى براح العاصمة والمدن الساحلية، ومتابعا لمونتاج مها رشدى الدقيق فى الربط بين المشاهد، وموزعا لموسيقى مودى الإمام، وإن جاءت صاخبة على المواقف والأحداث، ومحددا أطر الشخصيات لطاقم التمثيل المكون من هند صبرى التى لم توفق، وكان من الممكن أن تتبادل دورها مع فلك نور رغم توفيقها فى دورها، وعصام كاريكا الذى أجاد الغناء بطريقته الخاصة ولم يكن مقنعا فى طريقة الأداء حتى ولو كانت خاصة، وحجاج عبد العظيم الذى حاول أن يضيف عنصر الكوميديا فخرج عن معالم وملامح الشخصية تماما دون إضحاك واضح شأنه فى ذلك شأن الفنان الكبير وحيد سيف، وعبد الله مشرف الذى التزم فى حدود المقهى ولم يتماسك خارجه، ولطفى لبيب الذى أدى دوره بالواقعية التى يتطلبها، وكذلك إنعام سالوسة، وعبد المنعم مدبولى، ولم يتمكن المخرج من تحديد إطار شخصية هانى رمزى الذى أطلق العنان لنفسه دون خط أو خطة وسار على هوى قناعته واقتناعه مغلبا مفهومه الخاص ورغبته الخاصة على مفهوم الفيلم وما تتطلبه الشخصية، فضاع بين التعقل والتهور، وتاه بين الجدية والتهريج ورقص على السلم أو رقص مع جيله من النجوم، فلم يخفف من المواقف الصارمة ويلطف من الأجواء الجافة، ولم يعل من شأن الكوميديا بالابتعاد عن الفجاجة والخشونة، وقد كان هو الأمل الوحيد الباقى من نجوم جيله الذى كنا نراهن عليه ونستثنيه من هذا السباق الخاسر

الذى أعلنا منذ بداية انطلاقه عن عدم نجاحه، ولا نريد أن نقول فشله، وها هى الأيام تثبت ذلك!

**و .. كلمة**

**التغاضى عن المبدأ فى سبيل المصلحة يبدد المبدأ والمصلحة معا.**

**١٣- ٨ - ٢٠٠٣**

# أول مرة تحب .. يا قلبى

**أول** مرة تحب عنوان مستوحى من إحدى روائع عبد الحليم حافظ، دون أن يكون الموضوع نسخا لأحد أفلامه أو مسخا لها كما حدث فى عدد من الأفلام الغنائية الكوميدية الأخيرة، لكن الفيلم انطلق من موضوع قريب من الواقع بمعنى إمكانية وقوعه، بغض النظر عن التفسيرات والتأويلات والإحالات إلى واقعة بعينها أو حادث بالذات ..

تميز الفيلم بمسحة الشجن التى تغلف غالبية أفلام مخرجه «علاء كريم» وفى مقدمتها فيلم «الجراج»، ثم «اشتباه» و «٨٥ جنايات» كما تميز الفيلم بالحبكة الموثقة قانونيا، كما هى عادة مؤلفته «ماجدة خير الله» فى الكثير من أعمالها ومنها مسلسل «وجه القمر» وأفلام «المزاج» و«القاتلة» و«زوجتى والذئب» وتميز الفيلم أيضا ببطلته «جالا فهمى» التى اعتمدت وربما لأول مرة على الانفعالات الداخلية للشخصية والتقلبات المزاجية التى تنتقل بها من حالة إلى نقيضها فى سياق إنسانى تحكمه المشاعر وتحركه العواطف والرغبات فضلا عن الأحلام والطموحات .. وبطله «تامر عبد المنعم» الذى استطاع أن يتخلص من التشخيص المباشر لأشهر الشخصيات رغم إتقانه له فى كثير من الاختيارات ورغم رواج مثل هذا النوع من الأداء المضمون النجاح وانتقل إلى ملعب الأداء الحر دون أن يتخلى عن الكوميديا الخفيفة والغناء المرسل وعنفوان الشباب.

وتميز الفيلم أخيراً بالتصوير الخارجي في المواقع الملائمة لمجريات الأحداث والحوادث خاصة الأماكن الشعبية والطرق السريعة دون المساكن والمكاتب في الأحياء الراقية.. ساعدت على إبراز هذا التميز كاميرا كمال عبد العزيز التي دارت ليلا ونهارا في الشوارع والحواري والأزقة وأسطح البيوت والشقق والمقاهي مخترقة هذا العالم العشوائي العجيب كاشفة لضوئه الخافت الباهت وظلامه الدامس الداكن حيث يعيش أمين الشرطة العازف عن محبوبته بائعة الجرائد لتطلعه إلى نجمة السينما التي تمكنه منها الأقدار عشيقة وزوجة وأماً لابنه وحبيبته في نهاية المطاف، في الوقت الذي يرضخ فيه لمطلبها الابتعاد، وفي الوقت الذي ترفض فيه نداء صديقها رجل الأعمال المستدين الهارب للعيش معه وابنها خارج البلاد.

وحافظ مونتاج معتز الكاتب على الإيقاع السريع والمشاهد المتلاحقة والحوار الساخن، والمواقف المتنوعة بين الحدة والعنف والمساومة والحب والحزن والأمومة والأبوة والصداقة والشهامة والتضحية والأمل، متجنبًا الملل والتكرار والبطء.

وجاءت موسيقى هاني مهني معبر في كثير من المواقف، مسطحة .. مواقف أكثر توهجا خاصة تلك التي تتصل بلحظات الشجن عند مداعبة الأب لابنه وهو في الحضانة متيقناً أنه سيهجره بعد دقائق، وعندما أصرت بائعة الجرائد على أن تروى «الزرعة» المشتركة التي كان يرويها معها جارها فوق السطح وهي تعلم أنه أصبح لغيرها وأنها باتت لغيره.

أما الأدوار الثانوية فقد حرص المخرج على إعطاء الفرصة لعدد من الممثلين مثل بسام رجب الذي كان مقنعا في شخصية مدير رجال الأعمال ونجمة السينما، ونورهان وإن لم تكن مقنعة في شخصية بائعة الجرائد «الجدعة» والمصدومة في حبها .. كما حرص المخرج على اكتشاف وجوه جديدة مثل طارق عبد العزيز الذي أدى شخصية محامي الحارة «الأرزقي» بخفة ظل وتلقائية ويسر وطواعية «وضياء عبد الغني» وإن لم يكن مقنعا في شخصية رجل الأعمال الهارب «الولهان».

«أول مرة تحب» من الأفلام التى تنقصها الدعاية وتنقصها الأقلام غير الراغبة فى العودة إلى السينما المتنوعة!

**و..كلمة**

**تقديس الفرد كفر!**

**٢٤-١٢-٢٠٠٣**

# «شبر ونص» .. دوشة وبس!

**هل** يمكن استبعاد هذا الفيلم «شبر ونص» من قائمة الأفلام المصرية، حتى يفتح المجال أمام استبعاد أفلام كثيرة مثله؟ لاشك فى أنها أمنية مستحيلة تصعب من الأمل فى تجاهل مثل هذه الأفلام وعدم تقييمها..

هذا الفيلم «شبر ونص» يعتمد على الأطفال فى محاولة مسبوقة ومألوفة ومكررة لإيجاد جو من «الشقاوة» الذكية والمبهجة.. ولقد زخرت السينما المصرية بمثل هذا التوجه وظفرت من هذا اللون بالكثير من الأفلام الناجحة انطلاقا من «فيروز» بقيادة «أنور وجدى» إلى «لبلبة» بصحبة «نعيمة عاكف» وغيرهما.. أما هذا الفيلم «شبر ونص» فيعتمد على فريق من الأطفال صادف شهرته من خلال أغنية «تقليعة» مصورة تنتمى «للفقاعات» ولا تنبئ باستمرارية ما خاصة أن أعضاء الفريق غير منتقمين بعناية شكلا وصوتا وأداء، وهو ما ظهر واضحا جليا فى الفيلم، وربما كان الفيلم نفسه سببا فى إبراز هذا الضعف وتلك العيوب، على العكس تماما من الأغنية الشهيرة، مما أدى إلى تشوش التوجه الفكرى وتشوه اللون الفنى، فاهتز المستوى بعنف وضاع الهدف هباء.

وهكذا لا يصبح من المفيد أبدا عرض الموضوع ومناقشة المضمون ومعرفة القصة لمن، ولمن السيناريو والحوار، ومن هو المخرج، ومن الذى وضع الموسيقى التصويرية أو الألحان أو كلمات الأغانى، ومن الذى قام بعملية

المونتاج ومن هو مدير التصوير أو مصمم الديكور والأزياء.. ولا يصبح من المفيد أيضا التوقف عند طاقم التمثيل، من أجاد فى حدود دوره ومن كان غليظاً رغم طول دوره.. لكن يبقى لزاما علينا التوقف استثناء عند «حسن حسنى» من مطلق التقدير وبهدف التحذير الذى تكرر معه دون استجابة حقيقية منه ، فقد درج على قبول كل عمل يسند إليه بغض النظر عن قيمة هذا العمل وما يمكن أن يضيفه إلى مسيرته الفنية أو ينتقص منها، فهو يقبل بغير مراجعة ولا تفكير ـ ولا ندرى لماذا ـ مما أضر به كثيرا.. وعندما حصل لأول مرة على نصف البطولة فى فيلم «كلم ماما» مع «عبلة كامل» أضير أكثر، وها هو يضار أكثر وأكثر بحصوله لأول مرة على البطولة المطلقة.. وكأنه يصر ـ ولا ندرى لماذا ـ على ألا يأخذ عبرة من مسيرة نجم نجوم «الدور الثانى» القدير المتألق دائما «عبد السلام النابلسى» وغيره من نجوم هذه المهمة الصعبة والمهمة، والقائمة تطول.. لكن الحديث لا يمكن أن يطول عن هذا الفيلم أو اللا فيلم «شبر ونص» أو «دوشة وبس»

**و.. كلمة**

**لكل مرحلة نجاحها وبريقها وتوهجها!**

**٤-٢-٢٠٠٤**

# سنة أولى نصب.. على السينما !

**الكوميديا** الغنائية شيء آخر غير مجرد ضحكات وأغنيات، و «سنة أولى نصب» فيلم يتضمن بعض الضحكات ويضم بعض الأغنيات، لكن الضحك لا ينبع هنا من مواقف، والأغنيات لا تخرج من صلب الأحداث.. أما الممثل أحمد عز فكان المفروض أن يقوم بدور المطرب، فهو مناسب شكلا لهذا الدور حتى وهو لا يجيد الغناء، فالغالبية ممن يطلق عليهم الآن مطربين لا يجيدون الغناء.. بينما المطرب خالد سليم فكان من الممكن أن يقوم بدور المضحك، فتكوينه الشكلى يقترب من المضحكين، حتى وإن لم يكن قادرًا على الإضحاك، فأغلب المضحكين الآن لا يجيدون الإضحاك.

أرادت المؤلفة سميرة محسن - وهى المنتجة أيضاً - أن تساير سوق الفيلم الكوميدى الشبابى، فوقعت فى فخ السطحية والركاكة بدعوى الخفة والبساطة.. توليفة من فتى وسيم، ومطرب طالع، وفتاة أو أكثر من الوجوه الجديدة المستعدات للانتقال إلى السواحل والظهور على الشواطئ وحمامات السباحة بالمايوهات البكينى ، وفتاة أخرى سمينة فوق العادة أو «سلعوة» بعيدة عن الحد الأدنى من الجمال، ظناً منهن ومن صناع هذه الأفلام أن هذا التوجه كفيل باستعادة أمجاد الكوميديانات الحقيقيات.

وتجيء مخرجة جديدة - كاملة أبو ذكرى - تسعى إلى تقديم فيلمها الأول وسط هذا المناخ العجيب وفى هذا التيار الغريب، فلا تستطيع أن تفرض شروطها وعليها أن تخضع لآليات السوق والمنطق أو اللا منطق السائد. وقد لا

نعذرها فنياً، ولكن علينا أن نعذرها فيلما طلب منها، وإلا فلن يظهر فيلمها على الإطلاق.

فإذا كانت المخرجة قد حاولت، فإن العناصر الفنية الأخرى لا عذر لها، كانت الطبيعة ثرية ثراء لم يستثمره مدير التصوير أحمد موسى، إذ قدم هذه الطبيعة كما قدمها من سبقوه، وكانت أجواء هذه الطبيعة الخلابة قادرة على الإيحاء بموسيقى تصويرية معبرة وموحية بشكل أفضل مما صاغه الموسيقى عمرو أبو ذكرى، وكان على المونتيرة دنيا عمرو أن تتلافى بمقص المونتاج السحرى مشاهد الملل والمشاهد التى لا جدوى منها .. ونعود إلى طاقم التمثيل والغناء. أحمد عز ظهر بمذاق جديد فى دور الفتى الأول وأجاد فى مشاهد «التسكع» و «البهدلة» .. وأدت داليا البحيرى مفردات الشخصية بطريقة طبيعية وإن خذلها الماكياج فى بعض اللقطات .. أما نور فلم تتوحد مع الشخصية ولم تمسك بأبعادها المركبة كفتاة تجمع بين التقاليد الشرقية والغربية.. بينما ابتعد خالد سليم عن «فورمة» المطرب العاطفى ولم يتمكن فى الوقت نفسه من ملء دوره التمثيلى، واشتركت سميرة محسن مع حسن حسنى فى تقديم «المألوف» دون زيادة.

إن هذا الفيلم «سنة أولى نصب» يؤكد أن الفيلم الجيد مثلما لا يعتمد على الإنتاج الضخم وحده، كما فى معظم أفلام نجوم الشباك، لا يعتمد أيضا على الوجوه الجديدة وحدها، فالفيلم الجيد يبدأ بالنص أو السيناريو وينتهى بأصغر دور على الشاشة.

**و.. كلمة**

**إذا لم تقتنص الفرصة، لا تضيعها!**

**١٣- ٤ - ٢٠٠٤**

# «بحب السيما» .. ليس أكثر!

**بعيدا** عن الرقابة وتوابعها من «شورى النقاد» و «اللجنة العليا» إلى آراء السينمائيين، وبعيدا عن الشريحة التي يتناولها الفيلم وهي أقباط مصر، فكل الأفلام المصرية والعربية تتناول مسلمي مصر وغير مصر بإيجابياتهم وسلبياتهم وكل الأفلام العالمية تتناول المسيحيين وغير المسيحيين بإيجابياتهم وسلبياتهم أيضا .. وأقباط مصر في النهاية من أبناء ومواطني مصر.

بعيدا عن كل هذا نستعرض الفيلم فكريا وفنيا من منظور الواقع وليس الافتراضات ومن منطلق الحقيقة دون المثالية أو حتى الاستثناء.

بداية فإن الأخوين هاني وأسامة فوزي قدما للسينما أعمالا قليلة ولكنها ذات قيمة، برغم الملاحظات الفكرية والفنية المحدودة، ومنها «أرض الأحلام» و«فيلم هندي» للأول مؤلفا، و«عفاريت الأسفلت» و«جنة الشياطين» للثاني مخرجا .. وكلها تتضمن شخصيات مسيحية بمساحات مختلفة.. واختيار الأقباط ربما يعفيهما من الحرج في حالة تناول أسرة مسلمة!

وهذا الفيلم «بحب السيما» يصور عائلة تتكون من أب وأم وابن وابنة، وهو تشكيل مثالي من حيث نوعية وعدد الأبناء.. ولكن حياتهم ليست مثالية على الإطلاق بسبب الأب المتزمت ولا نقول المتعصب فهو يحرم معاشرة الزوجة إلا بهدف الإنجاب فقط، ويحرم الذهاب إلى السينما ومشاهدة التليفزيون والاستماع إلى الأغاني أو ممارستها وكذلك الرقص، فسلب بذلك حقوق زوجته

وابنيه بعد سلب حقوق نفسه، كل هذا باسم الدين، بغض النظر عن المسيحية لأن مسلما متزمتا مثله يمكن أن يفعل مثله.. وهويعترف بأن تدينه هو خوف من الله وليس حبا فيه وخوف من النار طمعا فى الجنة، بل يتمنى أن يمضى عمره كله فى المعاصى ثم يتوب قبل موته بلحظات .. أما الزوجة فتمارس هواية رسم المرأة العارية سرا كما تمارس الخيانة نادمة وإن لم تنجرف فى بئر الخيانة الدائمة.. وأما الابن الذى يبلغ من العمر ست سنوات فهو متفتح بالفطرة، ورث خاله المستنير ولم يرث عن والده صفاته المتعنتة بل على العكس يحب السينما بصفة خاصة.. بينما تحب الابنة جارها فى السر، مثلما فعلت خالتها حتى زواجها، وقبل أن يموت الأب يتحرر فيشرب الخمر، والسجائر ويمارس الجنس مع زوجته ويحرر الأسرة فيشاهد معها السينما ومعها يصطاف غير ممانع من ارتداء زوجته للمايوه .. وبدلا من أن تتمادى الأسرة فى تحررها بعد موته تحتل الزوجة الأم مكانه رافضة الزواج من بعده فتصدر أوامر المنع لفترة ثم تعود إلى التحرر وتحرير الأسرة فضلا عن أمها ست البيت ووالدها الذى لا يتحمل الضحك وهو يشاهد التليفزيون فيموت.

الموضوع بسيط إذاً لا غرابة فيه ولامحاذير، حتى مخاطبة الأب لخالقه لا تجاوز فيها ولا تطاول ولا كفر ولا إلحاد، ولكن عيوبا درامية وبنائية وفنية تشوب الفيلم.. فقد عابه التطويل الذى أدى إلى الملل نتيجة للاستغراق فى التفاصيل.. وعابه الشتائم الكثيرة المتكررة والشجار المبالغ فيه حتى داخل الكنيسة أثناء مراسم الزواج والعزاء.. وهو ما لا يحدث عادة أو على الإطلاق.. وعابه المشاهد والحركات والتلميحات والتساؤلات الجنسية حتى بين ومع الصغار.. وعابه تحرر الزوج فجأة قبل موته وهو ما جعل المقارنة بالربط بينه وبين عبدالناصر غير موضوعية إذا كان الهدف هو تحرر الأسرة والشعب بعد موتهما، كما أنها مقارنة ظالمة فلم يكن عبد الناصر رجعياً أو متخلفا ولا متزمتاً بل كان قائدا وزعيماً للتحرر مؤازراً للفنون برغم دكتاتوريته واستبداده وعناده... وعاب الفيلم أيضا موقف الزوجة الغريب بعد موت زوجها وهو ما يتناقض مع شخصيتها ورغباتها، ويصل التناقض إلى ذروته بعودتها إلى

التحرر مرة أخرى، وهو التحرر الذى أدى إلى موت والدها كما أدى قبل ذلك إلى موت زوجها، وهى رؤية مستغلقة، إذ كيف يؤدى التحرر إلى الموت؟!

لجأ المخرج إلى الأسلوب الواقعى الذى يصل إلى حد المدرسة الطبيعية، ومع هذا استخدم الرمز كثيرا «ملائكة دار العرض وتقلبات السماء».. ساعدت موسيقى خالد شكرى على تجسيد الجو العام للأحداث، وتميز ديكور صلاح مرعى خاصة فى تصميم وإعداد أتيليه الرسام.. وبينما تألق طارق التلمسانى فى لقطاته الموحية والجماعية والشخصية لم يحافظ مونتاج خالد مرعى على الإيقاع العام ولا على إيقاع بعض المشاهد، أما الماكياج فقد ساعد الفنان محمود حميدة على تقمص شخصية جديدة عليه غريبة علينا أجاد فيها إلى أبعد مدى، كما قدمت ليلى علوى دورا للفن وليس للجمال فعبرت وبرعت، كذلك فعلت عايدة عبد العزيز ند النجمات والنجوم دائما.. وبدت منة شلبى بفطرتها السينمائية قبل أن تتمرس، وكانت الفتاة الأخرى ابنة محمود وليلى أفضل.. وأفضل بكثير الطفل يوسف عثمان وخاله على، العكس من زوج منة .. أما زكى عبد الوهاب فقد كان نسيجا وحده من نوعية الفن الرفيع!

**و.. كلمة**

**«صديقك من صدقك» ..**
**حكمة صحيحة جدًا!**

٦- ٧ - ٢٠٠٤

## «تيتو» .. فيلم أمريكى مصرى .. غير مشترك

**«تيتو»** اسم غريب لفيلم مصرى لا علاقة له بالزعيم اليوغوسلافى الراحل جوزيف بروس تيتو .. وهو فيلم تتوقع منذ المشاهد الأولى أنه فيلم «أمريكاني»، ثم يضاف البعد المصرى بعد ذلك على فترات من خط سيره .. وكأنه فيلم أمريكى - مصرى مشترك فى المضمون والإخراج والتصوير والأداء، دون الإنتاج والأفكار السياسية .. فهو على الجانب الأمريكى منفذ على أعلى مستوى ولأول مرة فى السينما المصرية، فيما يتعلق بالمعارك والمطاردات واستخدام الأسلحة وتدمير الأماكن والسيارات والبشر على طريقة عصابات المافيا المحترفة والمرتزقة، دون استعانة بخبراء أمريكيين، وكذلك بالنسبة للممثلين بداية بأحمد السقا حتى أقل مشارك فى المعارك وفى تخطيطها .. لكن كل ذلك لا يحدث فى مصر، على الأقل لا يحدث على هذا النحو، ومن هنا نقول إنه «شغل أمريكاني» ..

وعلى الجانب المصرى فى الفيلم تدور الأحداث فى قالب ميلو درامى، إنسانى أحياناً وعنيف فى أحيان أخرى .. فالبطل يحمل ماضيه المشرد المعدم بلا عائلة ولا أسرة ولا تعليم، إلى عالم الجريمة المدفوعة الأجر بصحبة أصدقاء السوء ومستغلى المجرمين الذين يخرجون تواً من السجون، ومن بينهم هذا البطل الذى أثبت ويثبت براعة فى العنف والسطو المسلح والقدرة على الفرار سليماً دون جرح أو أثر يساعد على القبض عليه .. وفى طلعته الأولى ينجو بالأموال المنهوبة بعد موت قائد العملية، ولكن صاحب العملية يتصيده ويستولى على الأموال بعد منحه نسبة ضئيلة دون أن يكشف له عن شخصيته

التى تتضح فيما بعد عمليات أخرى يستخدم فيها ذلك البطل نفسه، ونفاجأ بأنه مسئول كبير فى «الداخلية» .. ومرة أخرى يحمل البطل هذا الماضى المركب المتراكم إلى مجتمع الصفوة والثراء بما جمعه من أموال حرام رغبة فى التوبة والعيش الحلال الآمن ... فيتبنى طفلا مشردا يمثل طفولته، لكن الطفل لا يستجيب، بعد أن تمكن منه التشرد وتأصل.. ويتعرف على رجل أعمال يصادقه ويشاركه فى إقامة مطعم فاخر، كما يتعرف على فتاة تعمل فى مجال مساعدة الأطفال المعوقين ويقع فى غرامها وتبادله هذا الحب وتعاونه فى إنقاذ الطفل من تشرده.. لكن المسئول الأمنى لا يتركه ويجبره على اغتيال الضباط الشاب الذى يعمل على إدانته وكشفه أمام المسئولين.. وفى اللحظة الحاسمة يتراجع البطل أو المجرم التائب عن تنفيذ القتل، فيحطم المسئول بسلطاته المطعم بدعوى الإزالة ويغتال البطل بيدى صديقه ومعاونه السابق.. ويموت تاركاً كل أمواله للطفل أمانة فى عنق من أحبها ولم يمهله القدر .. أما المسئول الكبير فيقبض عليه فى النهاية..

القصة أمريكية - مصرية لطارق العريان الذى تميز إخراجه بحرفية وتقنية عالية مع الجانب الأمريكى، وميلودرامية عادية ومعهودة مع الجانب المصرى.. ساعدته فى الحالتين كاميرا سامح سليم التى تابعت الأحداث الملتهبة المتلاحقة فى النور والظلام وتريثت فى الأماكن الشعبية وفى رصد تحركات الطفل وفى تثبيت لحظات الحب القليلة الناعمة والمتوترة بين البطل ومحبوبته .. وساعدته أيضا موسيقى هشام نزيه بموتيفاتها المعبرة صعوداً وهبوطاً حسب الأحداث وإيقاعاتها ومتطلبات المواقف الدموية والشاعرية واللحظات المأسوية الحزينة أو الطبيعة المبهجة .. وساعدته كذلك ديكورات محمود بركة الفخمة والضخمة وتلك المعبرة عن الفقر والعدم .. وساعدته أخيراً تتابعات مونتاج خالد مرعى المتلاحقة السريعة وحتى المتأنية بلا ترهل ولا ملل.. ولم يساعده سيناريو محمد حفظى على مراعاة هوية وطبيعة السينما المصرية..

ويكشف أحمد السقا عن إمكانيات أهلته بالفعل لبطولة الحركة البدنية العالية على مستوى النجوم العالميين، وإحساس مرهف - رغم ذلك - مكنه من التعبير عن الحزن العميق بداخله والمشاعر الفياضة تجاه الحبيبة والتعاطف الإنسانى مع المظلومين .. ويكشف الفيلم عن وجوه جديدة أدت أدوارها بتميز يرشحها لأدوار أخرى مماثلة بما فيهم الطفل وأم الطفل..

أما حنان ترك فأدت دوراً ثانوياً لايقدم وربما يؤخر... بينما أدى عمرو واكد دوراً يمحى كل أدواره السابقة ويعيد وصله بدوره المتميز الأول فى فيلم «لى لى»..

فيلم «تيتو» إجابة نموذجية عن اللغة السينمائية تستحق أعلى الدرجات، ولكنها خارج الموضوع (hors sujet) وبعيدة عن السؤال المطروح!

**و.. كلمة**

**لا كبرياء بدون كرامة !**

**١٣-٧-٢٠٠٤**

# «عوكل»

# هذه ليست كوميديا .. إنها «بعككة»

**عذرا** مقدما على الاضطرار إلى استخدام قاموس الألفاظ غير المستحبة عند التعرض لفيلم «عوكل» وأمثاله .. فالفيلم يقدم نموذج الإنسان المشوه المشوش المغيب عقلا وجسدا، إذ لا يتحكم فى عقله ولا جسده، والمشكلة أن الفيلم يعلى من شأن هذا النموذج بدلا من محاولة تقويمه، متصورا أنه يضحكنا والحقيقة أننا نضحك عليه قليلا ونسخر منه أكثر ونشمئز أكثر وأكثر.

«عوكل» هو المحور ولكنه لا يكتفى بالشخصية ويتقمص شخصية نسائية هى جدته الحيزبون فى أبشع الصور البشرية شكلا وحركة وألفاظا، فالشكل مشوه ودميم والحركة تعتمد على الضرب بالشبشب والإمساك بالتلابيب والإيقاع على الأرض والبصق فى الوجوه والشخير المستمر، والألفاظ نابية وجارحة ومسفة ومبتذلة، نعف عن ذكرها، إنها أطاطا التى لا يقل عنها بشاعة شكلا وحركة وألفاظاً ذلك «العوكل» الذى يتغير إلى الأفضل والطبيعى ولكن عند النهاية ..

هذه الأشكال والحركات والألفاظ، فضلا عن النكات التى تتداول فى المقاهى والغرز، والحانات والحارات، لا تصنع كوميديا ولكنها تصنع قبحا يتعارض مع الجمال والفن فى جوهره ومنتهاه .. حتى الواقعية التى يصل مداها إلى المهمشين والمنبوذين وإلى العشوائيات والخرابات لابد أن تقدم بشكل فنى أى جميل أو على الأقل بشكل لا يخلو من الجمال.

من الممكن أن نتوقف عند هذا الحد ونكون قد قلنا كل ما يمكن أن يقال عن هذا الفيلم «عوكل» فإذا استطردنا ستتأكد أهمية التوقف وعدم أهمية الاستطراد.

الفيلم ينقسم إلى جزءين منفصلين تماما الأول فى قلعة الكبش أو ما شابه فى القاهرة، والثانى بقدرة قادر وعدم منطق فى اسطنبول، الأول حيث يعانى عوكل سمكرى السيارات من عمله ومن تصرفات ومشاكل وشتائم جدته أطاطا «ويقوم هو نفسه بدورها»، إلى أن يسوقه تشرده إلى النوم فى سيارة داخل تابوت بدلا من شخص آخر ضحت به مافيا تهريب الألماس «الألماظ» وفجأة يجد نفسه فى بلد غير بلده ولكنه يتصور أنه بلده بعد الاحتلال والغزو، ونقل القلعة إلى جوار النهر أو البحر وبعد أن يهرب من قداس الصلاة على روحه تاركا التابوت يدخل مقهى المصريين بالصدفة ويتلقفه عمدتهم وابنته حتى يعرفان حقيقته، ولأنه سمكرى فى الأصل فإنه يتبرع بتجديد سيارة الزوجة التى ماتت فى حادث سير داخل هذه السيارة، ثم يقوم بتجديد كل سيارات اسطنبول المحطمة التى كانت تنتظر يديه الذهبيتين لأن كل سمكرى تركيا لا يقدرون على ذلك، فيثرى ثراء يؤهله، للزواج من ابنة عمدة المصريين.. وينتهى حفل الزفاف بوصول أطاطا وهى ترتدى ثوبا أنيقا، ولكنها تظل الحيزبون الدميمة التى مازالت ترغب فى الزواج، فتمسك بالعمدة ولا ندرى ما الذى يمكن أن يحدث بعد ذلك.

ضرب من العبث واللا معقول غير المقنن لا يمكن إدراجه تحت بند الفانتازيا أو الكوميديا ولا حتى الكوميديا الموسيقية والغنائية رغم أن عوكل يغنى أغنية استعراضية فى نهايات الفيلم.

سيناريو سامح سر الختم ومحمد نبوى مفكك الأوصال، شاطح يفتقد إلى الترابط والحبكة والمصداقية، وجاء حوارهما سوقيا متدنيا، بالضرورة عن البيئة الشعبية، تصوير كبير المصورين محسن نصر لم تتح له فرصة التألق فى الجزء الأول وإن تألق بالفعل فى الجزء الثانى.. مونتاج معتز الكاتب خضع هذه المرة لرغبة البطل فى الظهور الدائم فى المشاهد مما أدى إلي الملل... ديكور خالد أمين اضطر إنتاجيا إلى التوفير والاستسهال ولكنه حاول أن يتدارك فى

الجزء الثانى.. موسيقى نبيل على ماهر لم تنفرد وضاعت وسط صخب الحركة والكلام.

ويبقى طاقم التمثيل الذى أدى أدواره بالشكل المرسوم والمطلوب... أما محمد سعد فلا شك أنه يتمتع بإمكانات تمثيلية ولكنها ضلت طريقها إلى الكوميديا الخشنة بتكوير الجسم وطيه وفرده و«بعككته»، وكذلك الوجه والعينين وطريقة كلامه المتخلفة المعوقة بدليل أنه عندما استقام عوده وحركته وكلامه فى أوقات ومواقف من الجزء الثانى كان أفضل بكثير، فإذا اعتمد على كوميديا الموقف مع هذه الاستقامة فسيحقق النجاح المنشود الذى لم يصل إليه غيره من الفرسان الخشبية من أبناء جيله.. وهذا ما راهنا عليه منذ بداية هذه الموجة الواهنة التى انحسرت بالفعل!

**و.. كلمة**

**أمل ضائع خير من يأس مطبق!**

٢٧-٧-٢٠٠٤

# « خالتى فرنسا » ... منتهى « الشرشحة » الفنية !

**باسم** الفن وتحت أستار الحرية وصل المطروح والمتاح والمباح إلى العرى والإسفاف والابتذال والتشويه والتشويش والقبح .. فى الأغنية من الكلمات والألحان والأصوات حتى الأداء والملابس .. وفى السينما والمسرح من النصوص والسيناريو والحوار والمشاهد واللقطات حتى الأداء والملابس والماكياج .. وفى التليفزيون من الموضوعات والبرامج والحفلات حتى المذيعات.

وأصبحت القضية المطروحة بإلحاح هى: هل نترك الحبل على الغارب بدعوى أن الجيد سيبقى والردىء سيندثر، أم نضع الضوابط والمعايير خشية الانفلات والشطحات؟ فإذا وقعت أضرار فى الحالة الأولى هل سيمكن تداركها .. وما الضرر أو الحرمان الذى سيقع فى الحالة الثانية؟

إننا بالتأكيد مع الحرية، ولكننا فى الوقت نفسه لسنا مع التسيب .. فما الحل وكيف نوفق فى مجتمعنا هذا بوضعه هذا إلى تحقيق المعادلة الصعبة، الحرية والانضباط؟

نقول هذا بمناسبة موجة أفلام هذا الصيف أو بالدقة معظمها .. «٧ ورقات كوتشينة»، و قد اعتبرناه خارج السياق السينمائى ولا يستحق المناقشة، و«عوكل»، الذى تحدثنا عنه من قبل وأطلقنا عليه صفتى التشويه والتشويش، فضلا عن قائمة الصفات المزرية جميعها، و«خالتى فرنسا» الذى فجر بعنف القضية التى طرحناها فى بداية هذا المقال.

فالخالة «فى خالتى فرنسا»، تمادت فيما فعلته وهى أم «فى كلم ماما» وهى فى الحالتين السيدة عبلة كامل التى كانت تتميز فيما مضى بالأداء الرصين حتى وإن جاء على وتيرة واحدة.. ولكنها وهى تنخدع بقبولها وترحيبها بالبطولة السينمائية فى وقت عزت فيه البطولة النسائية، لم تجد غير الشخصية الشعبية «الشرشوحة»، ولم تفرق بين الشرشحة الشخصية والشرشحة الفنية، فالواقع فى الفن لا يقدم كما هو بعبله، ولكنه يقدم بشكل فنى لا يخلو من الجمال مهما كان وعلينا جميعا أن نتذكر بلزاك وفلوبير وزولا فى الأدب وفيللنى ودى سيكا وصلاح أبو سيف فى السينما.

أما السيدة عبلة فقد ارتدت ثوب الرجال، ملابس وحركات مثلما يرتدى كوميديانا تنا ثوب النساء حتى الشعر والماكياج، وتمادت فى وصلات الردح الملىء بالبذاءات ظنا منها وممن أقنعوها بذلك أن هذه هى الكوميديا التى تضحك وظنا منها وممن أقنعوها بذلك أن الجمهور قد انخدع والواقع أن الجمهور قد استاء وقد رفض وقد انفض ومن يبقى ربما يكون على الشاكلة نفسها... والغريب أن الفوديت أو النجمة «الشابة»، منى زكى المؤهلة لاحتلال مكانة نجمات السينما السابقات تنجرف فى هذا التيار رغم أنها ليست مضطرة إلى ذلك فلا هى خالية شغل ولا الأفلام والبطولات بعيدة المنال فقد عملت فى السينما والمسرح والتليفزيون، أضعاف عمل من كن فى عمرها السنى والفنى وحققت شهرة ونجومية فى وقت أسرع بكثير من غيرها فى الماضى، والحاضر، فلماذا هذا الانحدار بلا ثمن بل إن ثمنه سيكلفها الكثير الفادح.

على الخالة الأم عبلة كامل وعلى الابنة الأخت منى زكى أن تراجعا نفسيهما وأن تعودا إلى الصواب قبل أن يفوت الأوان رغم البصمة المشوهة المشوشة التى علقت بأصابعهما وتاريخهما بالفعل.

ونصل إلى مخرج «الروائع» على رجب الذى طالما ادعى عبقريته فى الفن وأنه لا يجد الفرصة لإبراز هذه العبقرية القادرة على تغيير النمط السينمائى

السائد... ونتعجب هل هذه هى العبقرية الفنية وهل هذا هو التغيير الذى أحدثه، اللهم إذا كان التغيير إلى الأسوأ؟

وهنا يدركنا الكيل الذى طفح وفاح فيجدر بنا الصمت عن الكلام والصياح.

**و.. كلمة**

**نافذة ضوء خير من باب للظلام!**

**٣-٨-٢٠٠٤**

## غبى منه فيه .. فعلاً!

**كنا** قد استثنينا الممثل الطالع هانى رمزى وأبعدناه عن خندق المربع الخشبى إياه، بل راهنا عليه جوادا رابحا فى السباق الخاسر.. فإذا كنا قد كسبنا مبكرا رهان الكوميديانات الأربعة، فقد خسرنا مؤخرا رهان هذا الممثل الذى سرعان ما ضل الطريق ووقع فى الفخ ولم يستمع إلى صوت العقل بعد أن ضرب عرض الحائط بكل النصائح والتحذيرات التى كانت كفيلة بحمايته ونجاحه.

فبعد «صعيدى رايح جاى» الذى دعانا إلى المراهنة رغم بساطته وتواضعه، ولم يصعد هانى رمزى فى أفلامه التالية، بل هبط بداية بـ «جواز بقرار جمهورى» و«محامى خلع» و«عايز حقى» ثم «غبى منه فيه».

فقد استسلم لمحتكريه ظناً منه أنهم الأقدر على تقدير النجاح وضمانه، طالما أنهم لا يغامرون برءوس أموالهم، ولم يتعظ من فشل محتكرى زملائه الذين حققوا نجاحات مذهلة فى البداية ثم بدأ العد التنازلى نتيجة للثقة التى تصل إلى حد الغرور واللامبالاة التى تصل إلى حد الإهمال.

وهكذا أضاع الممثل الطالع فرصة الصعود، أو على الأقل الثبات.

ونصل إلى «غبى منه فيه»، فنجد أن السيناريست أحمد عبد الله لم يستهدف غير الضحك، فصنع عددا من المواقف بعضها يدعو إلى الضحك، وأغلبها ينتمى إلى مدرسة الإسفاف والابتذال؛ فمشهد تحريك سرير المستشفى بالريموت كنترول ومشهد تنشين المطواة فى ظهر البائع ومشهد دخول شقة

غير شقة محبوبته، مشاهد نظيفة تدعو للضحك، أما مشهد تناوله لعدد كبير من زجاجات المياه الغازية وتكرار «التكرع» ومشهد «التبول» ومشهد حمل جاره أمام جارتهما التى تظن فيهما الظنون، ومشهد فتاة الليل التى تختفى معه تحت السرير وهروبها عارية معه هو وزميله، فمشاهد غير لائقة ولاتدعو للضحك على الإطلاق.. ويحاول السيناريست أن يحيط «البطل» بمجموعة من الكوميديانات لمساندته ولكنه يحرص على تحديد مساحاتهم حتى لا يطغوا عليه، فيظهر عبد الله مشرف قليلا ثم يختفى ويظهر فايق عزب ثم يختفى، ويظهر سعيد طرابيك قليلا ثم يختفى ويظهر حسن حسنى كثيرا ثم يختفى ويظهر طلعت زكريا كثيرا ثم يختفى، أما «البطلة» نيللى كريم، فلم تكن كذلك على الإطلاق فقد كانت تظهر وتختفى ثم تظهر وتختفى وهكذا.

ويبقى هانى رمزى الذى اعتمد على ماكياج الغبى، وحاول أن يعبر بيديه وجسده دون التعبير بوجهه وأحاسيسه فجاء «نصف غبى»، وليس «منه فيه»، كما أراد وكما أراد المؤلف والمخرج.

ونبحث عن المخرج رامى إمام فى ثانى تجاربه السينمائية فلا نعثر عليه سوى فى مشهدين فقط، مشهد سرير المستشفى ووقوع الموتوسيكل، وفيما عدا ذلك فإن الأحداث تسير بشكل تقليدى لا إبداع فيه، وقد كانت أمامه فرص عدة لإعمال فن الإخراج بعيداً عن السيناريو والممثلين مثل اقتحام البنك والسطو على الفيللا وسرقة أموال المشروع الخيرى وتعرض الموتوسيكل لكمين لجنة المرور ومظاهرة الحصول على الأموال المسروقة وغيرها.

وكما أضاع المخرج فرصة الإبداع، أضاع مدير التصوير عاطف المهدى فرصة التألق فلا مشهد واحد أعلنت فيه الكاميرا عن وجودها وتميزها لا فى الإضاءة المبهرة، ولا فى الإظلام النسبى، لا فى جنح الليل ولا فى وضح النهار، لا فى الداخلى ولا الخارجى.

ولم تظهر موسيقى خالد حماد - رغم تميزه المعهود - فلم تصاحب الأحداث والمشاهد ولم تعبر عن المواقف حتى تلك التى تستهدف الترقب والإثارة.

ووقع مونتاج ماجد مجدى فى عيب الإحساس بالملل رغم قصر مدة الفيلم وتلاحق الأحداث وتغير الأماكن والوجوه والمواقف.

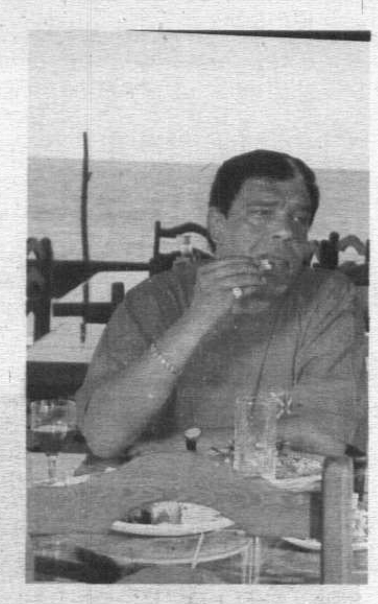
أمـا المدير الفنى "ART Director" أو مصمم الديكور كمال مجدى فلم يكن وجوده ملحوظاً أو محسوسا حتى فى الأماكن المغلقة المصممة خصيصا.

إن إنتاج فيلم وتقديم نجم وإتاحة الفرصة أمام وجوه معروفة أو جديدة، يحتاج إلى فكر وتفكير وجهد واهتمام وإبداع وابتكار وحشد كل الإمكانات وسط هذا الزخم من الأفلام والنجوم والوجوه والعناصر الفنية الأخرى، ولا يحتاج إلى هذا الاستعجال والاستسهال والاعتماد على جمهور الصيف وجمهور العيدين أو جمهور الطبقات والفئات وجمهور الطلبة والشباب.

**و.. كلمة**

**قهر الحكام أشد قسوة من قهر الغزاة!**

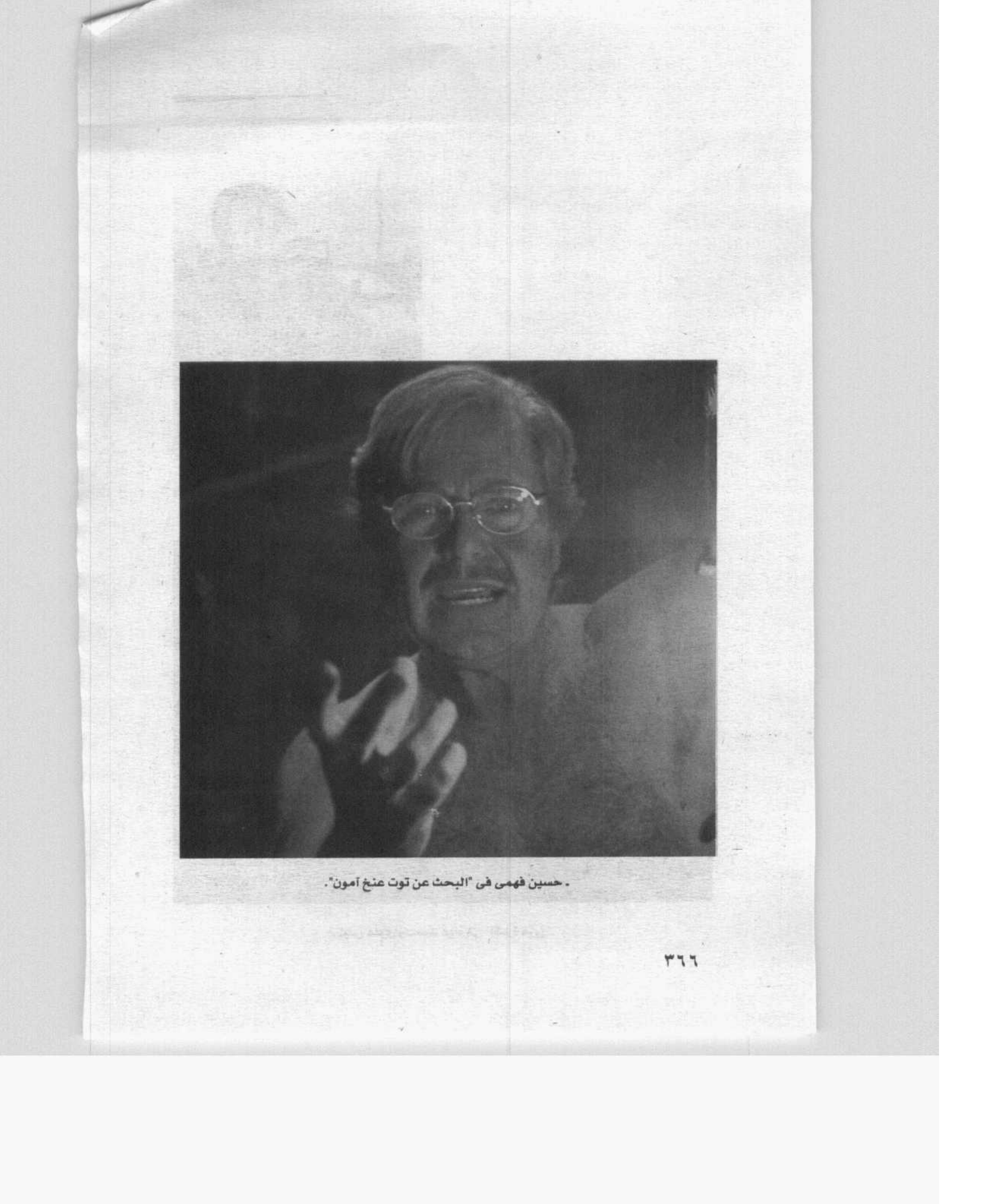
١٠-٨-٢٠٠٤



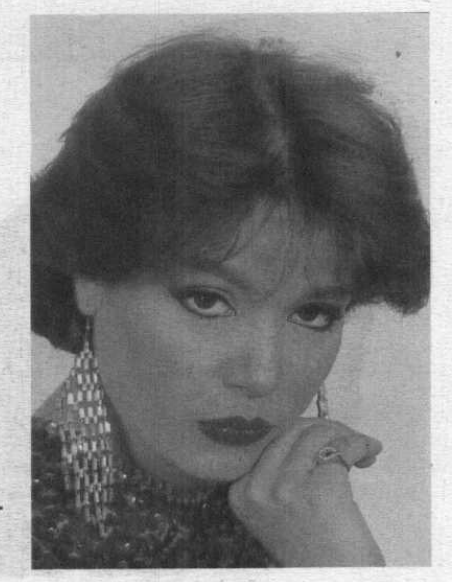
. سامى العدل فى "حرب الفراولة".



. ليلى علوى ومحمد فؤاد فى "إشارة مرور".



. حسين فهمى فى "البحث عن توت عنخ آمون".



. لوسى.



. لوسى وممدوح عبد العليم فى "رومانتيكا".



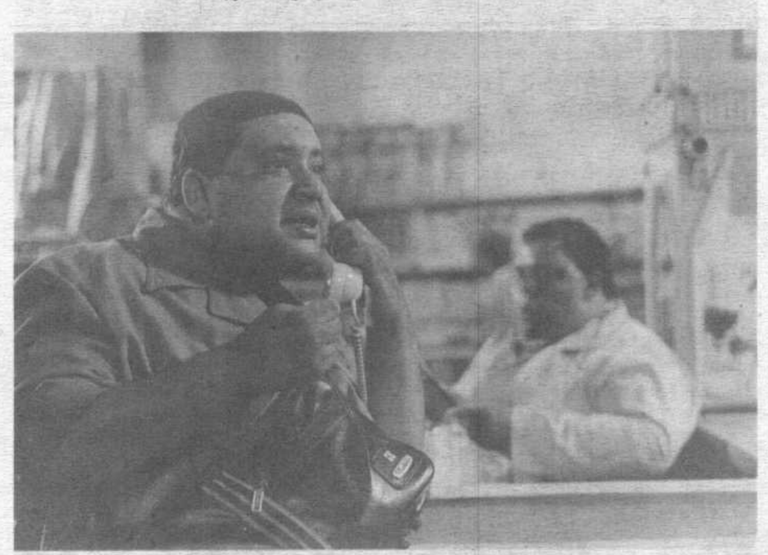
• يسرا.



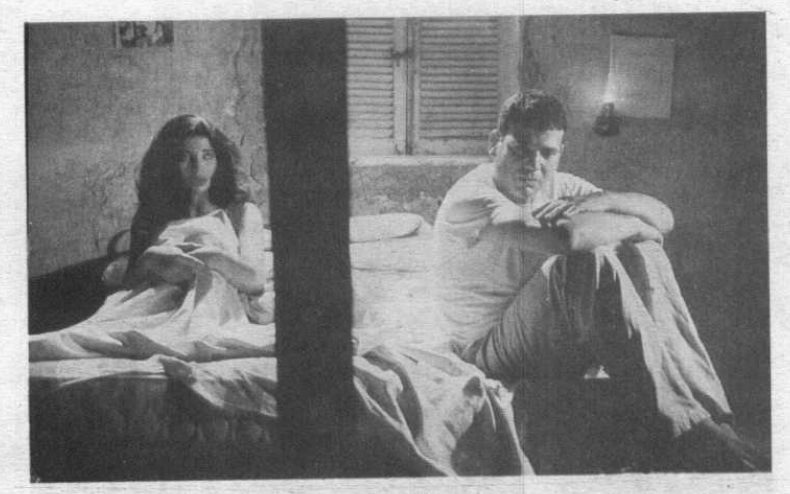
• يسرا فى "نزوة".



- فيفى عبده وماجد المصرى فى "امرأة وخمسة رجال".



- علاء ولى الدين.



- الرصيف.



- عزت أبو عوف ويسرا فى "عيش الغراب".





- نبيلة عبيد فى "المرأة والساطور".



- نبيلة عبيد فى "المراة والساطور".



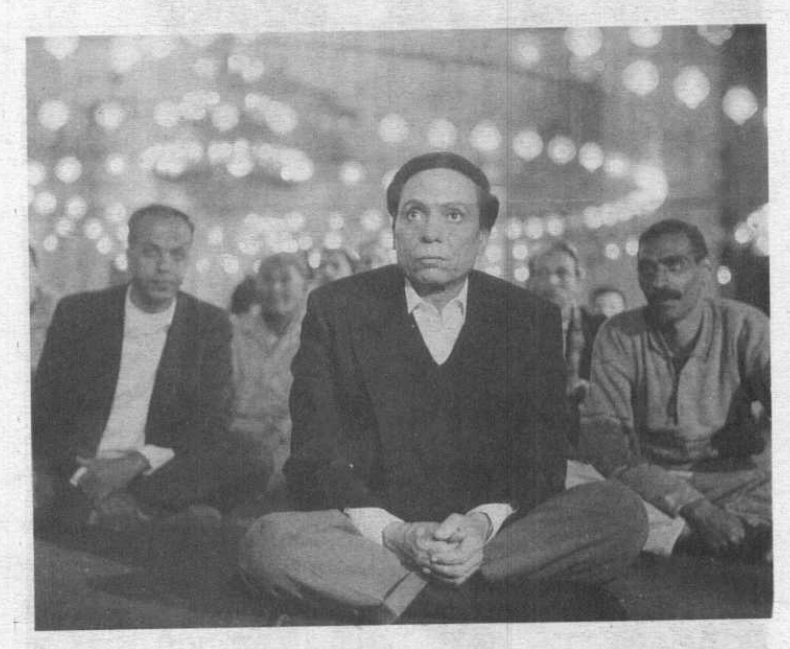


. عزت أبو عوف ومحمد فؤاد وحنان ترك فى "إسماعيلية رايح جاى".



- عادل هاشم فى "عفريت النهار".





. عادل إمام فى "الواد محروس بتاع الوزير".





. طارق علام فى "الكافير".



- ليلى علوى وهشام سليم فى "قليل من الحب كثير من العنف".



- نور الشريف فى "زمن الكلاب".





- إلهام شاهين.



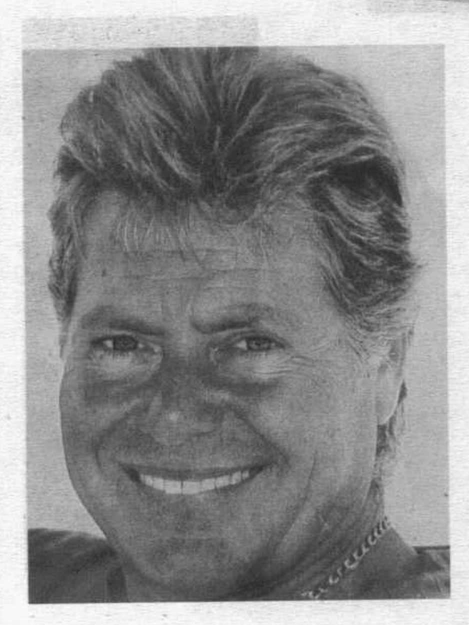
. مادلين طبر.



. محمود ياسين.



- فاتن حمامه.



- حسين فهمى.

## «فول الصين العظيم»

# أهلاً بـ «هنيدى» بعد التعديل

**يفاجئنا** محمد هنيدى بفيلم جيد ـ ولا نقول عظيم ـ يختلف عن أفلامه الأخيرة ويتواصل مع بعض أفلامه الأولى.. ويبدو أن هنيدى عندما يخرج من جلده أو يغير جلده يقدم فنا مضحكا له معنى .. مثلما هرع من الصعيد الجوانى إلى الجامعة الأمريكية، ومثلما هجر بيئته العشوائية إلى أمستردام الهولندية، ومثلما يفلت من وسطه الإجرامى إلى الحضارة الصينية.. برغم الأخطاء السياسية التى وقع فيها وهو «صعيدى فى الجامعة الأمريكية» والأخطاء الفنية التى ارتكبها وهو «همام فى أمستردام» وبعض المبالغات وهو محيى «فول الصين العظيم».

والغريب أن كاتب سيناريو «فول الصين العظيم» هو أحمد عبد الله الذى لم يوفق فى أفلامه الأخرى، ولكن الغرابة قد تتبدد إذا علمنا أن موضوع الفيلم وإخراجه لـ «شريف عرفة».. فسر جودة هذا الفيلم تكمن فى الفكرة والإخراج والتمثيل، أى أنها تنحصر وتنحسر فى شريف عرفة ومحمد هنيدى.

الفيلم يبدأ بشرط فيديو ملىء بالعنف نراه على شاشة التليفزيون ويسمعه محيى وهو نائم فى غرفته بتدبير من جده وأعمامه رئيس وأفراد أكبر عصابة إجرامية بهدف تقوية أعصابه وتدريبه على الإجرام خلفا لوالده الذى قتل فى إحدى العمليات، وللمزيد من تدريبه يعهدون إليه - والهلع يمزقه - بعملية يواجه فيها المجرم المنافس، وعندما يفشل يطرده الجد ليعود إلى أمه «العالمة العامشة» وزوجها «الطباخ الطبال»، ويتفق الجميع على التخلص منه بإشراكه

فى مسابقة طهو بـ «الصين»، وهو لا يفهم فى الطهو ولا يأمن لركوب طائرة، وهناك تنتظره مرافقة مترجمة يقع فى غرامها وتقع فى غرامه، ولكن عصابة مافيا تحاصره وتطارده وتبغى قتله لأنه لم ينفذ رغبتها فى وضع السم لرئيس لجنة التحكيم، وعلى الجانب الآخر تضعه أسرة الفتاة تحت اختبارات عنيفة لا يقوى عليها بعدما فاز بالمسابقة وتقدم للزواج منها، إلا أن جد الفتاة يبعث فيه الروح والقوة وهو يؤكد له أن الإرادة تصنع ما يشبه المعجزات، وينتهى الفيلم بمعركة ضارية بين رئيس المافيا ووالد الفتاة مدرب الكاراتيه والتايكوندو والكونج فو، لكن «محيى» هو الذى ينال من رئيس المافيا ويرديه قتيلا ويفوز بالفتاة.

الفكرة إذاً تطرح ظاهرة ضارة ومدمرة، لا تخص بها مصر وحدها، ولكنها تمتد إلى الصين تأكيدا على أنها ظاهرة عالمية، ومع هذا تعكس المقولة المعروفة «يخلق من ظهر العالم فاسد» فتجعلها «يخلق من ظهر الفاسد عالم».. وتعالج الفكرة إمكانية اكتساب قوة الإرادة والإيمان بها، ففيها الخلاص وتحقيق الأهداف شبه المستحيلة.

لجأ الإخراج إلى الحركة السريعة والعنيفة فى المطاردة والتدريبات والمعارك تمشيا مع الفكرة، دون التخلى عن المواقف الكوميدية، ولكنه لامس العواطف بلمحات رومانسية لا تخلو هى الأخرى من اللفتات الكوميدية.. وحشد مجموعة من الكوميديانات لمساندة الكوميديان الأول: سامى سرحان، حجاج عبد العظيم، سليمان عيد، سعيد طرابيك، سهير البارونى - والله زمان - بينما لا نجد مبررا دراميا لشخصية رجل الأعمال الذى يلتقى بـ «محيى» فى المطار ويسافر معه ويظل ملتصقا به حتى العودة، ولا نجد رغم وجود هذه الشخصية الزائدة سببا لإعطاء الدور لهذا الممثل الذى كان حملا على الدور، مما أكد الإحساس بعدم أهميته.. وعلى الجانب الآخر وفق المخرج فى اختيار المجموعة الصينية التى لا ندرى إن كانت من الممثلين المحترفين والمعروفين أم أنها من اكتشافه، وفى الحالتين فإنه يزحف بهذا الاختيار وبهذه التوليفة نحو العالمية دون اللجوء إلى الإنتاج المشترك مع جهات أجنبية.

لقد تفاعلت كاميرا سامح سليم مع المواقف والأحداث والمواقع، خاصة فى صحراء مصر وغابات الصين ومطاراتهما.. وعبرت موسيقى نبيل على ماهر عن الأجواء الصينية، خاصة عند الاقتراب من الموسيقى الصينية التقليدية والحديثة، وكان يجدر أن تتردد هذه الموسيقى أثناء الاستراحة لاستمرار معايشة الجو بدلا من هذه الموسيقى الغريبة البعيدة عن هذ ا الجو والتى أبعدتنا عنه أيضا.. ولا نستطيع أن نجزم إن كانت مشاهد الصين حقيقية أم أنها من صميم ديكورات محمود بركة. ولقد تمكن معتز الكاتب من مونتاجه، فلم يقع في الرتابة والملل ولم يلجأ إلى البتر القاطع والقطع الحاد.. وجاءت موفقة كتابة الأسماء بما يشبه الحروف الصينية.

أما محمد هنيدى فقد كان فى أفضل حالاته، مضافا إلى ذلك زرع شعر رأسه وليس زيادة وزنه!

**و .. كلمة**

**حظ غيرك قد يكون من حظك!**

**٢٤-٨-٢٠٠٤**

## «زكى شان»

# البطولة المطلقة تسقط على دماغ أحمد حلمى

**الكوميديان** الشـاب وصل إلى ذروة تألقـه عندمـا كـان إلى جـواره «بطل»..
والأفلام التى انفرد ببطولتها سحبت من رصيده ولم تضف إليه.

«زكى شان» فيلم ضعيف للغاية بدرجات تحت الصفر.. يطرح مشكلة توزيع الأدوار وإعادة توزيع الأدوار .. فالممثل الكوميدى المتحرك خفيف الظل أحمد حلمى ظلم نفسه بقبـول أدوار البطولة المطلقة دون سند كـومـيـدى أو غـيـر كوميدى فتعلق فى الفراغ السينمائى الشبيه بالفراغ المسرحى، ولم يستطع أن يملأه على عكس ما كان يفعله وهو يؤدى الدور الثانى دافعا البطل إلى الأمام، وأكبـر دليل على ذلك دوره المتـمـيز بأدائه المتميـز فى فيلم «السلم والثعبان» مساندا بقوة هانى سلامة ممسكا بزمام الفيلم من البداية فى طريق السلامة حتى طوق النجاة.. كان أحمد حلمى إذاً فى حاجة إلى أحمد حلمى آخر يقف إلى جانبه فى فيلم «زكى شان» وإلا ما كان فى حاجة إلى هذه البطولة التى أخذت من رصيده ولم تضف إليه، خاصة أن كافة العناصر الأخرى لم تكن فى صالحه وبالتالى لم تكن فى صالح الفيلم الذى أحس بصفعة الجمهور قبل النقاد.. هذه العناصر الهشة تبدأ بالسيناريو والحوار، ليس هناك قصة بالمعنى الواضح، فـالسـينـاريو عـبـارة عن رص مـشـاهد جـامـدة خـاليـة من المواقف الكوميدية لا يحكمها منطق ولاتنظمها افتراضات سليمة، والحوار عبارة عن إطلاق كلمات لا معنى لها ونكات وقفشات تموت فى مهدها ولا تصعد أو تتصاعد إلى المستوى اللائق بالكوميديا، ولا نقول الحدث والأحداث، لأن القصة خالية أصلا من كل ذلك.. وتلك هى مسئولية محمد فضل ولا شك إن

كان قد تقدم بهذا السيناريو لأية مسابقة ناشئين لما حصل على درجة واحدة من عشر درجات.. وتلقى المسئولية بعد ذلك على عاتق المخرج وائل إحسان الذى قبل هذا السيناريو حتى وإن كان بدعوى أن هذا هو المعروض وعليه انتهاز الفرصة لأن الفرص قليلة بطبيعة الحال بعد أن زاد عدد المخرجين فى ظل نقص عدد الأفلام.. ومع هذا لم يحاول المخرج أن يسد ثغرات السيناريو باختيار ممثلين يتحملون الإضافة ولم يحاول أن يطلق العنان للمحات الإخراجية التى تعوض نواقص السيناريو والممثلين، فاختفى تماما دور المخرج وإبداعه وتحول إلى مجرد منفذ لما هو واقع بالفعل، وهكذا أصبحت الفرصة المتاحة له فى إضافة فيلم إلى رصيده نقطة ضعف فى هذا الرصيد وكأنه يسحب على المكشوف .. وتلقى المسئولية أخيرا على أحمد حلمى نفسه..

أما تصوير محمد شفيق فلم يستثمر المناظر الطبيعية فى شرم الشيخ حتى نستمتع على الأقل برحلة سياحية داخلية بالمجان، ولم يستغل الفيلا الفاخرة فى تحريك الكاميرا حركة خصبة وثرية، ولم يبرز الأماكن الأخرى مثل النادى ومساحته الشاسعة وأركانه المتنوعة وفضلا عن كل ذلك لم يظهر وجوه الممثلين وأجسامهم بالشكل اللائق الذى يضيف إليهم ويتجنب عيوبهم سواء فى اللقطات البعيدة أو المتوسطة أو المقربة بغض النظر عن تعليمات المخرج ومسئوليته عن هذه التعليمات، فلاشك أن مدير التصوير له رأى ولديه حرية حركة.

وتجيء الموسيقى فاترة وغير معبرة فلم تلعب أى دور يذكر على مستوى تفسير المواقف أو التمهيد لها والتعليق عليها فهذا هو دور الموسيقى ولم يحاول عمرو إسماعيل أن يؤكد وجوده فبدا وكأنه فى مهمة إذاعية وليست سينمائية مما أفقد الفيلم عنصرا مهما إلى جانب العناصر المفقودة الأخرى.

بينما عمل عماد الخضرى على تصميم وتنفيذ ديكورات فنية جيدة وخاصة فيما يتعلق بالفيلا والشركة والنادى والملهى المختار بشرم الشيخ الذى ربما يكون ديكورا داخليا مقاما فى البلاتوه.

ونلاحظ أن مونتاج معتز الكاتب ترك مشاهد تطول بلا ضرورة واختصر مشاهد أخرى بلا داع مما أدى إلى خلل فى التوازن المفترض بين المشاهد والمساحات المرسومة للممثلين ذلك أن المونتير مثل مدير التصوير له رأى ورؤية بعيدا عن تعليمات المخرج.

ونصل إلى طاقم التمثيل الذى لم تسمح له إمكانياته الفنية بأكثر مما قدم وهو الطاقم الذى يطرح بقوة فكرة العودة إلى أدوار كان ناجحا فيها أكثر بكثير.. أحمد حلمى والعودة إلى الدور الثانى المساعد ولبرامج الأطفال التى قدمها بتميز شديد لم ينافسه فيها حتى الآن غير دريد لحام.. ياسمين عبد العزيز والعودة إلى تقديم الإعلانات بخفة الظل الطفولية - إن استطاعت - ذلك أن دور الفتاة البطلة لا يتفق أبداً وطريقة أدائها وتعبيرها التى تنتمى إلى الجنس الثالث أكثر من انتمائها إلى الأنوثة، فهى تبدو كالولد الشقى ولم تتمكن بعد من التخلص من هذه الطريقة غير الملائمة للبطلة الرومانسية لأنها تلائم فقط إحدى فتيات شلة النادى والرحلات الطلابية الجامعية على أكثر تقدير.. أمير كرارة والعودة إلى تقديم برنامجه التليفزيونى الخاص بالغناء أو باكتشاف المواهب الغنائية، ذلك أن شكله ووسامته يضعانه فى مكانة مميزة وأدوار خاصة فى السينما، ولكن موهبته التمثيلية لا تستطيع أن تملأ هذه المكانة ولا تتمكن من مجاراة هذه الأدوار الأمر الذى يقلل منه ولا يضيف إليه، فالشكل والوسامة لا تكفيان لصنع نجم أو حتى نصف نجم.. حسن كامى والعودة إلى الأوبرا ليس بالضرورة فى مجال الغناء الأوبرالى بعد أن تقدمت به السن، ولكن يمكن الاستفادة من خبرته فى مجال الإشراف والتدريب والتنسيق، أما التمثيل فكفى ما قدمه من أدوار لم تفد منه ومن طريقته التقليدية المفتعلة شيئاً.. أما حسن حسنى فقد مللنا من إسداء النصح الخالص له ولكنه لم يمل من الاستمرار فى الخطأ.. علماً بأن النصح دافعه التقدير له وليس الحقد عليه .. لكن المعادلة الصعبة التى لم يستطع حسن حسنى أن يتوصل إليها هى قبل كل ما يعرض عليه وتقديمه بشكل جيد يتناسب مع موهبته وخبرته، وهو فى الوقت نفسه لا يستطيع أن يقاوم إغراء ما يعرض عليه، لأنه يدرك أن الوقت

ليس فى صالحه وأن الرفض مرة سيجعل العروض تقل وتتقلص وتضيع وأغلب الظن أنه يبحث عن المقابل المادى وليس المجد الفنى لأنه حصل من قبل على هذا المجد الفنى واكتفى به، بينما لم يكتف بالمقابل المادى طمعا فى المزيد خوفا من قلته أو من عدمه فى المستقبل، وهو حر فى ذلك لأنه هو الذى يدفع ثمن قناعته على أى نحو كان وبعيدا عن رأينا ورأى الجمهور.

**و.. كلمة**

**الحظوظ تتعارض وقد لا تتعارض!**

**١- ٣ - ٢٠٠٥**

## «خريف آدم» .. فشل فى جذب الجمهور والنقاد!!

**خريف** آدم» .. فيلم خارج هذا الزمان، والسبب المباشر صُناعه لأنهم ينتمون إلى ماض بعيد وتيار قديم.. محمد البساطى مؤلف القصة - رغم أنها أفضل ما فى الفيلم - وعادل منير المونتير - رغم أنه من أبرع منفذى المونتاج الراحلين - ومحمد كامل القليوبى المخرج - رغم أنه أستاذ الإخراج الاكاديمى بمعهد السينما - وهشام عبد الحميد الممثل - رغم أنه من المتميزين فى عدد من الأدوار التى قام بها - بالإضافة إلى الممثلين والممثلات حسن حسنى وسوسن بد ر وسعاد نصر ولطفى لبيب.

القصة تدور حول الثأر من خلال بُعد جديد هو الانتظار وعدم التسرع، فآدم قُتل ابنه فى ليلة زفافه، وكان عليه أن يختار أحد أبناء الخصوم لكى يقتله فى ليلة زفافه بالمثل، فلم يجد غير طفل حديث الولادة اضطر أهله لإلباسه ثوب بنت حتى ينجو من الثأر، وبعد وقت كاف يخلع الأهل عن الطفل الثوب المزيف، بينما آدم يترقبه ويتابعه لدرجة الرعاية والعناية ولدرجة إنقاذه مرتين من الموت، مرة وهو صبى ومرة وهو فتى، مما يؤدى إلى تعلق الرجل بالفتى واطمئنان الفتى للرجل، وعندما يقرر الفتى السفر إلى دولة عربية يدرك الرجل أن لحظة الثأر المرتقب ستفلت منه، فيقرر بدوره قتله، إلا أن الفتى يتراجع عن فكرة السفر، فيؤجل الرجل لحظة القتل التى تحين ليلة زفاف الفتى، وهنا ترتعش البندقية فى يد آدم وتنهار دموعه قل أن يطلق العيار الدى لا ندرى هل أصاب الفتى أم أخطأه، ولا نعرف بالتالى هل أخذ أدم بالثأر أم أدى طول انتظاره حتى طعن فى السن ولم يقو على القتل إلى ضياع الثأر؟ كل هذا منذ

اندلاع حرب ٤٨، مع العدو المحتل لفلسطين حتى نكسة وهزيمة ٦٧، مروراً بثورة ٥٢، وعدوان ٥٦، دون الوصول لانتصار ٧٣، أو الثأر.

الفكرة جادة وجيدة، ولكن سيناريو علاء عزام أوغل فى العويل والعديد والصراخ إلى جانب الاستغراق فى الطبل والزمر والزغاريد، ولم يكن الحوار أسعد حالا، فقد عابه التكرار وعدم التركيز وخلا من الحكمة المتوقعة فى مثل هذه الحالات التى تتطلب مثل هذه الظروف، ولم يقدم المبررات الكافية للأحداث.. ولقد زاد المخرج من الإحساس بالكآبة بالإكثار من الإظلام لدرجة الإصرار على إطفاء ضوء لمبة الغاز الخافت أصلا وعدم الاستفادة بضوء النهار وسطوع الشمس على المعمورة.. وهكذا انساق وراء رؤية المخرج القاتمة، مدير التصوير رمسيس مرزوق الذى طالما وقعت كاميراته وعدساته على اللحظات المتوهجة والمبهرة للطبيعة والوجوه أيضا .. ونفذ المونتير تعليمات المخرج هذه المرة بحذافيرها، فوقع فى التكرار والملل وخاصة فى مشاهد آدم وهو يضرب بفأسه فى الأرض وفى التنقل بمونتاج متواز بين فريق الرجال وفريق الحريم فى الأفراح وفى المآتم أيضا.. أما موسيقى راجح داوود الرتيبة فالتزمت حرفيا بالمشاهد سواء الحزينة أو المبهجة دون تقديم معادل موسيقى لمعنى الفيلم وسير أحداثه وتناقض شخصياته .. وأما الملابس التى صممتها نادية يوسف فقد كانت معبرة تاريخيا وجغرافيا وكانت مناسبة دون مبالغة.. كذلك أضفى صلاح مرعى من لمساته الفنية فيما يتعلق بالديكور الداخلى والخارجى وتنسيق المناظر والألوان.

أما طاقم التمثيل الذى ينتمى نصفه إلى جيل ومفهوم وطريقة أداء مختلفة عن النصف الآخر، فلم يكن متواصلا بطبيعة الأجيال.. فهشام عبد الحميد ظل على ملامح ثابتة لا تتغير رغم تغير المواقف، إلا فى المشهد الأخير من الفيلم عندما اختلطت دموعه بإطلاق عيار بندقيته .. وحسن حسنى الذى يشارك الشباب فى كل أفلامهم تقريبا كعبق من الماضى أو تعويذة لجلب الحظ أو تميمة للبركة، لم يفوت فرصة مشاركة القدامى أيضا حتى يحقق الرقم القياسى فى الاشتراك فى الأفلام بصفة عامة، سواء كانت الأدوار ملائمة أو مكررة أو

فعلا يسحب من رصيده .. وسوسن بدر التى وافقت على الاكتفاء بالصمت تعبيرا عن الأحزان وحثا لزوجها على الانتقام وانتظار للحظة الأخذ بالثأر .. وسعاد نصر الكوميديانة السابقة فى الأفلام والإعلانات على حد سواء، تحولت تماما إلى التراجيديا سواء فى مسلسلات التليفزيون أو فى أفلام السينما، ولكن بالطريقة التقليدية دون أن تبحث لنفسها عن لون خاص فى هذا الاتجاه المغاير .. ولطفى لبيب الذى لم ينحسر فى أى من الاتجاهين وآسر أن يقدمهما معا، إلا أنه توقف عند نقطة تفوق لم يستطع أن يتخطاها وفى هذا الفيلم بصفة خاصة .. أما جيهان فاضل فكانت وجها مشرقا كعادتها تهتم بالشخصية أكثر من اهتمامها بمظهرها، وهو ما يحسب لها ولا يحسب عليها .. وأما أحمد عزمى هذا الفتى الصاعد بهدوء وثبات دون قفزات أو ضجيج، ينتظره تميز مستحق بعد نجاحه فى أكثر من دور رغم تجربته المحدودة فى التليفزيون والسينما وفى هذا الفيلم بصفة خاصة .. بينما أدى كل من مجدى بدر وسارى النجار دوريهما بتفهم ووعى.

إن فوز أى فيلم فى أى مهرجان لايعنى بالضرورة أنه فيلم ناجح ومتميز .. وهذا الفيلم «خريف آدم» رغم أنه فاز فى مهرجان سينمائى محلى، إلا أنه لم يتمكن من تخطى هذا الفوز إلى الفوز بتقدير النقد وإقبال الجمهور، لأنه ربما كان هو أفضل المعروض فى المهرجان وليس أفضل العروض على الإطلاق.

**و.. كلمة**

**«عدو فاهم خير من صديق جاهل» .. قول خاطئ، فكلاهما ممقوت!**

**١٤ -٦ -٢٠٠٥**

# كوابيس عمرنا !!

**من** الخطأ وصفه بأنه فيلم.. فهو أن صح التعبير فيلم «كليب» ضل طريقه من التليفزيون إلى السينما.. مصطفى شعبان لا هو «جان» ولا فتى أول، ومنى زكى لا هى «فوديت» ولا نجمة! هذا الفيلم «أحلام عمرنا» ميزته الوحيدة أنه يساهم مع غيره من أفلام المواسم الأخيرة فى كسر موجة أفلام «الكوميديا الفجة» أو أفلام «الفجاجة» باسم الكوميديا بقيادة نجوم الكوميديا «الخشب» كما أطلقنا عليهم من قبل بعيدا عن الألقاب الذهبية والفضية والبرونزية ، علما بأننا توقعنا منذ البداية انكسار تلك الموجة وتراجع هؤلاء النجوم.

فماذا فى هذا الفيلم «أحلام عمرنا» أو «كوابيس عمرنا» ؟!

من الخطأ بداية التسليم بأنه «فيلم» فهو إن صح التعبير «فيلم كليب» ضل طريقه من شاشة التليفزيون إلى شاشة السينما، والمتسبب الأول فى هذا الضلال هو المخرج عثمان أبولبن، لأنه منذ اللقطة الأولى وهو يتبع أسلوب الفيديو كليب المعروف «دوخينى ياليمونة» حتى أصيب هو نفسه بالدوخة بعد الجزء الأول و الشوط الأول من المباراة الضعيفة التى خلت من المهارات الفردية والقوة الضاربة القادرة على تحقيق الأهداف .. ولهذا لم ينجح أبو لبن إلا فى تصوير أغنية.. الخيل والبحر واللقطات القريبة من طريقة الجرافيك.. أما الإيقاع فقد تأرجح بين السرعة الفائقة والبطء الممل. وأما إدارة الفنيين

والفنانين فقد بدت متراخية بلا ضبط ولا ربط، مما أدى إلى السلوك الفردى بحيث عمل كل منهم لحسابه الخاص سواء حقق توفيقا أو خانه التوفيق.

المؤلف أو المقتبس أحمد البيه انتابه فجأة الإحساس بالعظمة فلجأ إلى الاقتباس من أفلام الخواجات بعد ان أجهز على أفلام عبد الحليم حافظ، خاصة بعد أن خلت الترشيحات لهذا الفيلم بالتحديد من المطربين، فوضع القبعة على رأسه بدلا من الطاقية ولوى لسانه محاولا التحدث بالإنجليزية فى وصلة تعالى على الجمهور أدت إلى نتائج عكسية أبسطها الاستنكار والنفور.. واستبدل الرقة والعذوبة والرومانسية الحليمية رغم تشويهها، بالعنف والقسوة والبشاعة بأساليب المافيا التى لا تعرفها مجتمعاتناحتى داخل دهاليز الإرهاب اليائس والترهيب البوليسى .. ومع هذا دست الأغانى والاستعراضات بناء على طلب الفضائيات.

وبينما استثمر مدير التصوير أيمن أبو المكارم الأماكن الطبيعية البكر مظهرا جمالها وجمالياتها وإ ن أكثر من اللقطات الكبيرة أو الكلوز، لم تدعم موسيقى طارق توكل هذه المناظر فضلا عن المواقف .. وجاء مونتاج داليا هلال تطبيقاً حرفياً لرغبات المخرج المتأرجحة بين أسلوبين.. وحاول سامى الجمال أن يدقق فى ديكوراته بين الممكن والمتاح رغم الغرابة والتغريب.

ونصل إلى طاقم التمثيل فى هذا الفيلم «أحلام عمرنا» فنفاجأ بغياب حسن حسنى - وهى ميزة إضافية للفيلم - وإن جاء استبعاده لأسباب فنية، فالفيلم لا ينتمى إلى الكوميديا المباشرة ولا يعتمد على أحد نجومها المعدودين.. ومع هذا حل رامز جلال محل حسن حسنى فحقق البسمة الإنسانية الوحيدة فى الفيلم، وكل ماانتمناه أن ترفع الأيدى عنه وتتركه ينضج، فلا تدفع به فى أتون البطولة - المطلقة أو غير المطلقة – فتقتله فى ريعان شبابه مثلما قتلت أحمد حلمى وأحمد رزق والبقية الآتية.

واشترك المؤلف والمخرج فى توزيع البطولة نتيجة لعدم وجود بطل أو بطلة، فمصطفى شعبان لا يستطيع أن يحمل عبء البطولة وحده بأدائه الهادئ

وحركته المحدودة وانفعالاته المحددة.. ومنى زكى لا يمكنها أن تصمد أمام عيون المشاهدين المترقبة المتابعة بموهبتها القاصرة وتكوينها الشكلى والتشكيلى الصغير .. فلا هو «جان» أو فتى أول ولا هى «فوديت» أو نجمة .. هنا تقرر توزيع البطولة دون أن تكون بطولة جماعية على طريقة «سهر الليالى» مثلا أو بمعناها الحقيقى.

وتتحمل منة شلبى خطأ وخطيئة فكرة ومفهوم «الانتشار» فبعد دورها المتميز فى فيلم«إنت عمرى» ما كان ينبغى أن تقبل هذا الدور أو اللا دور .. أما صديق المجموعة وزوجته فلا أعرف لهما اسماً ولا لوجودهما فى الفيلم معنى ولا لأدائهما أى ملامح.. شأنهما شأن هذا الفيلم «أحلام عمرنا» أو «كوابيس عمرنا»..

**و.. كلمة**

**«إذا أردت أن تطاع، أأمر بما يستطاع» .. حكمة صحيحة جدًا!**

**٢١-٦-٢٠٠٥**

## الحاسة السابعة .. تفقد التواصل مع المشاهدين!

**مـرة** أخرى نحييّ وسنحييّ أى فيلم يخرج عن إطار الكوميديا الفجة ويدخل معها فى منافسة، مهما كانت النتائج.. وفيلم «الحاسة السابعة» يستحق هذه التحية .. أما الفيلم ذاته فلا يندرج تحت «الخيال العلمى» وقد يطلق عليه تجاوزاً «الخيال الروحى» .. فالإنسان له خمس حواس، تضاف إليها حاسة سادسة لا يتمتع بها الكثيرون، فهى ترتبط بالحدس، والحدس هو التوقع من واقع الوعى والدراسة والتعمق والشفافية والممارسة.. بينما يحاول مؤلف هذا الفيلم أن يخترع حاسة سابعة تسمع ما يدور فى خلد وأفئدة وعقول الآخرين مما يسمح بالمبادرة والمواجهة، ولا يجد مايؤكد هذه الحاسة غير الدجل والسحر، لأنه لا يستطيع أن يستند إلى العلم ولا الإيمان ولا حتى الإرادة .. ومن هنا تبنى الفكرة على الافتراض، وهو افتراض مستحيل .. لكنه يتخذ من الافتراض دافعاً للإرادة التى تحقق الهدف.. والبطل لاعب كونغ فو موهوب ومثابر وطموح لدرجة الرغبة فى الانتصار على أخطر لاعب فى العالم، وهو صينى شهير فى اللعبة وفى السينما، وكان يستعد لمواجهة بطل العالم بحاسته السابعة التى اكتسبها بالسحر والدجل ولكن فى لحظة إيمان يتخلى عن هذه الحاسة ويعتمد على إرادته وقوته ويفوز بالفعل، محققاً النصر لنفسه ولبلده..

والمعنى وسط كوميديا التمثيل بالخلفيات وارتداء ثياب النساء والاعتماد على النكات والقفشات والإفيهات، يستحق التقدير والثناء.. لكن استحالة الفكرة

وعيوب المعالجة وضعف الإخراج الذى خلط بين الجد والتهريج - وعدم الدقة فى رسم الشخصيات وأداء الممثلين المتأرجح - فضلاً عن تكرار الكثيرين منهم وفرض آخرين غير قادرين - كل هذا شكل جداراً سميكا بين الفيلم ومشاهديه، فغاب الإعجاب وعدم الإعجاب وتاه الاستمتاع وعدم الاستمتاع وامتنع التقدير ولا تقدير .. تلك هى مشكلة هذا الفيلم الحقيقية.

ودون الدخول هذه المرة فى تفاصيل السيناريو والحوار والتصوير والمونتاج والموسيقى والديكور والإخراج وكافة فنيات وتقنيات الفيلم، نتناول مباشرة طاقم التمثيل الذى تحمل أعباء الفكرة وتولى توصيلها للمشاهد..

أحمد الفيشاوى وبغض النظر عن موقفنا الأخلاقى منه رغم أهمية الربط بين سلوك الفنان الشخصى وسلوكه الفنى، يمثل أمامنا هنا كفنان.. وبدون أى تحامل، نحاول أن نعطيه حقه الفنى الذى نراه مشتتاً بين الأداء الواعى للشخصية والأداء الهزلى لها بما لا يتفق وطبيعة الشخصية، فلم يستطع أن يمسك بمفتاح هذه الشخصية وما تمثله من إحباط ورغبة وإرادة وطيبة وتفوق وحب وتاه بين تركيبة الشخصية وتركيبته الشخصية..

رانيا الكردى المذيعة الشهيرة مع بعض التحفظات فى الكفاءة والقيمة، تدخل مجال التمثيل وهى غير مؤهلة له، معتمدة فقط على نجاحها كمذيعة تليفزيونية دون أن تلتفت إلى الفارق الكبير بين مكونات النجم التليفزيونى والنجم السينمائى وهى مكونات قد تتجمع فى شخص دون آخر، ومن هنا فإن المغامرة لم تكلل بالنجاح المأمول، وإن استحقت فرصة أخرى..

أما أحمد راتب وعبد الرحمن أبو زهرة ويوسف داوود وإيناس مكى وأحمد عقل، فالحديث عنهم تحصيل حاصل.. وأما نجم كرة القدم السابق خالد الغندور فقد أسئ تقديمه وأساء تقديم نفسه.. والجميع لم يستطيعوا أن يصلوا للمشاهدين ولم يستطيعوا أن يتواصلوا معهم!

**و.. كلمة**

**«المساواة فى الظلم عدل» ..**
**قول خاطىء فالظلم مرفوض!**

٢٧- ٦- ٢٠٠٥

# يانا .. ياغلبى !

**تسعة** أفلام قدمها محمد هنيدى من بطولته - المطلقة وغير المطلقة - أربعة منها صادفت النجاح وصادفها النجاح بنسب متفاوتة؛ لأن هنيدى لم يكن وحده .. «إسماعيلية رايح جاى» محمد فؤاد وخالد النبوى + حنان ترك، «صعيدى فى الجامعة الأمريكية» أحمد السقا وهانى رمزى + منى زكى وغادة عادل، «همام فى أمستردام» أحمد السقا + موناليزا، «فول الصين العظيم» الممثلة الصينية كمالا - وهو الفيلم الذى أنقذ سلسلة الهبوط والتردى المتمثلة فى أربعة أفلام متتالية، لأن هنيدى كان وحده باستثناء، صاحب صاحبه، مع أشرف عبد الباقى، أما الأفلام الثلاثة الأخرى فهى «الواد بلية» و «جاءنا البيان التالى» و«عسكر فى المعسكر» وإن تواجدت معه غادة عادل وحنان ترك ولقاء الخميسى بالترتيب.

ويجيء الفيلم التاسع «يا أنا ياخالتى» لينضم إلى سلسلة الهبوط لإصرار هنيدى - شأنه شأن رموز الكوميديا الفجة - على الانفراد بالبطولة المطلقة والقيام غروراً لائقة بأكثر من شخصية فى الفيلم الواحد والاعتماد على محاولة الإضحاك غير المضمونة وحدها دون أى عوامل ومؤثرات أدبية وفكرية وفنية أخرى..

وما يزيد الطين بله .. قيامهم بأداء الأدوار النسائية وبطريقة معيبة فى محاولة لانتزاع الضحك دون طائل، والنتيجة دائماً هى الأسف على هؤلاء الرجال الذين يتشبهون بالنساء، لا يستثنى من ذلك نجوم الكوميديا الكبار فى

تاريخ السينما الذين وقعوا فى هذا الفخ المهين: إسماعيل ياسين وعبد المنعم إبراهيم وفؤاد المهندس وسمير غانم وجورج سيدهم وعادل إمام وسعيد صالح ويونس شلبى وحسن حسنى وغيرهم.. وفى هذا المجال ينبغى أن نذكر بكل احترام قمة الكوميديا عبر الأجيال نجيب الريحانى.

فماذا فعل هنيدى فى هذا الفيلم غير دور خالته نوسة؟!

محاولات يائسة للإضحاك فى مشاهد غير منطقية مع الكونترباص الضخم، من خلال موضوع مسطح وسيناريو مفكك لأحد كتاب المرحلة أحمد عبد الله.. ولمحات لمخرج المرحلة أيضاً سعيد حامد، القليل منها مقبول مثل الماسكات أو الأقنعة، والكثير منها منفر مثل «البيبى» والدخان الخارج من الممثل..وفيما عدا هذا الثلاثى الطالع النازل، نصطدم بظاهرة المرحلة كذلك حسن حسنى الذى لا يعرف الاعتذار ولا الاكتفاء فضلاً عن التأنى والاختيار بعد هذا العمر ورغم كل التحذيرات والانتقادات، ومن الطبيعى ألا يجىء بجديد، فقد استنفد نفسه منذ زمن طويل، اختار المال والانتشار وأصبح عليه أن يواجه أو لا يواجه النقد، هو حر .. ويسير فى ركبه مؤخراً لطفى لبيب الذى كنا نقدره ونشجعه وندفعه، ولكن كل هذا لا يعنيه كما يبدو، بعد أن صار كل ما يعنيه هو الانتشار والمال هو الآخر، فإذا أخذ الثمن نقداً، عليه أن يدفع الثمن نقداً..

أما دنيا غانم فلم تستطع أن تملأ الدور رغم صغره وسطحيته، وتخبطت بين الأداء والغناء .. وأما فادية عبد الغنى التى تخلت عن الأداء الرصين المتزن منذ مسلسل «العصيان» حتى هذا الفيلم، رغبة منها فى اقتحام مجال الكوميديا المتفشية، فأصبحت كالتى تقف على السلم لاطالت فوق ولا طالت تحت، وعليها أن تعود إلى عرينها مرة أخرى..

وبينما استطاع علاء مرسى أن يؤدى دوره بفهم وخفة ظل بعد عدد من الأدوار غير المناسبة وغير اللائقة، يرتمى المتميز أحمد راتب فى دور الدجال

الذى لا يضيف له بقدر ما يسحب منه، لدرجة أن اسمه لم يكتب مثل اسم لطفى لبيب على الأفيش..

وتجيء موسيقى مودى الإمام - ربما لأول مرة - مضطربة لا تجد ما تعبر عنه ولا تستشعر ما تجسده .. كذلك مدير التصوير محمد شفيق الذى لم يستثمر المتاح من الأماكن والوجوه ليقدم صورة سينمائية جميلة لفيلم يقول عنه مؤلفه ومخرجه وبطله «يا أنا يا خالتى» أو «يا نا يا خيبتى» أو «يانا ياغلبى»..!

**و.. كلمة**

**«لا أفعل ما أريد، ولكنى أريد ما أفعل» .. فلسفة سارترية تثير التفكير!**

**٥ - ٧ - ٢٠٠٥**

# بوحة.. الصعلوك والصعلوكة

**لأول** مرة نتوجه بالنقد للجمهور .. ونسأله ما الذى أصابك؟!

ولأول مرة أيضاً نتوجه للقراء.. ونعتذر لهم مقدماً عما سننقل هنا عن الفيلم من كلمات بذيئة ومسيئة!

فيلم «بوحة» يبدأ فى «خرابة» تهشم محتوياتها الخربة معركة دامية بين أبناء عائلة إجرام وباقى سكان المنطقة «الصيع» الذين يستنجدون بأحدهم .. إلى هنا والجمهور صامت حتى يظهر هذا الأحدهم وهو بوحة أو محمد سعد، فيضحك الجمهور ويواصل الضحك على لا شئ فلا موقف كوميدى ولا إفيه جديد أو قديم ولا نكتة حديثة أو محروقة أو «بايتة» ولا حركات بالوجه أو بالجسم أو حتى بالخلفية كما هو معتاد .. فعلى أى شيء إذاً يضحك هذا الجمهور، خاصة أنه جمهور منطقة راقية وليس جمهور مناطق شعبية أو عشوائية حتى نقول إن بوحة هذا نموذج من بينهم يتعاطفون معه ويضحكون له أو منه.. فهل هذا الممثل محظوظ إلى هذه الدرجة مثلما كان شعبان عبد الرحيم محظوظاً هو الآخر، رغم أن الأول لا يقدم تمثيلاً متميزاً ولاغناءً بالطبع، ورغم أن الثانى لا يقدم غناءً متميزاً ولا تمثيلاً بالطبع؟!..

هل هو جمهور ساذج تستغل سذاجته، أم أنه جمهور مطحون «يتلكك» لكى يضحك بحيث يدفع نفسه للضحك دفعاً؟!.. الأمر يحتاج بالفعل إلى تحليل اجتماعى ونفسى لحل ألغاز هذه الظاهرة الغريبة العجيبة حقاً..

ولقد لاحظنا أن هذا الجمهور يضحك حتى على الكلمات البذيئة مثل «كابانيه»، و«كنيف»، و«وسخة»، و«وساخة»، و«برابير»، و«عفاشة»، وهكذا، كما يضحك على «اللعثمة» المتعمدة .. بينما يصمت الجمهور إذا خلا المشهد من هذا الممثل.. فإذا كان مجرد ظهوره يضحكه - وإذا سلمنا بهذا - فلماذا لم يضحك الجمهور أثناء ظهوره وهو يغنى أغنيته فى الفيلم، ولماذا لم يضحك الجمهور وهو يلقى بخطبة عصماء وحكمة وموعظة فى نهاية الفيلم، وإن جاء مضمونها «أن الناس مطحونة أو معصورة فى خلاط كبير هو هذا الوطن وعلى العدالة أو هيئة العدالة أن تنقذهم من العصر فى الخلاط» ؟!..

أما هذا الممثل محمد سعد، فعندما أراد أن يتخلص من شخص اللمبى بعد أربعة أفلام بدءاً من «الناظر» مروراً «باللمبى» و «اللى بالى بالك» حتى «عوكل» تقمص شخص الراحل أمين هنيدى شكلاً وصوتاً ونطقاً حتى هيئة الشفه السفلى، فهل سيستمر على هذه الهيئة فى أفلام أخرى، أم سيبحث عن شخوص آخرين، أم سيعود إلى اللمبى ؟

ونفاجأ أولا نفاجأ بحسن حسنى، وقد ناقشنا وحللنا ظاهرته كثيراً حتى أصابنا الملل.. ولكننا نفاجأ أيضاً بلبلبة التى تغاضينا عن اشتراكها فى أفلام يوسف شاهين مهما كان دورها أو شخصيتها، لنشك فى أنها أصبحت تقبل أى دور ولا ترفض أى دور، وعليها بعد أن وصلت إلى مكانة مميزة أن تتأنى ولا تتسرع ولا «تتسريع» مثل غيرها .. ثم نفاجأ المفاجأة الكبرى بمى عز الدين التى تصورنا أنها لن تكرر تجربة «كلم ماما» المريرة، لترتمى فى تجربة «بوحة» الأكثر مرارة، ظناً منها أن مجرد اشتراكها فى فيلم لمحمد سعد هو انتشار لها على أوسع نطاق، وأن قبول مثل هذا الدور«الشرشحة» يظهرها قادرة على أداء كل الأدوار وليس فقط دور الفتاة الرومانسية الجميلة، وهو ظن خاطئ فى تقديرنا، فقد أخذت تضع إصبعها على خدها وتمصمص شفتيها وتكرر كلمة «ياخو يا» بالطريقة الشعبية مثلما أخذ محمد سعد يكرر وكلمتى «ياراجل» و«ياحاج» بلا أى معنى وبلا أى دافع للضحك، بل أخذت تضحك بدلاً من الجمهور الذى كف عن الضحك أثناء الغناء، بالإضافة إلى إطلاق الزغاريد..

ولقد اختار المؤلف نادر صلاح الدين موضوعاً لا يدعو للضحك على الإطلاق، فى أماكن كئيبة كالخرائب أو «الخرابات»، و السلخانة والتخشيبة والقفص الحديدى وشخصية القروى الساذج الذى يذهب إلى العاصمة بحثاً عن إرثه المنهوب.. ووجد نزار شاكر كاميراته ولمباته «منقوعة» فى هذا الجو المعتم الذى لم يلمح النور إلا فى حديقة الأزهر خلال تصوير إحدى الأغنيتين .. ولم يجد خالد حماد معنى يؤكده بالموسيقى فلجأ إلى الموسيقى«الفرايحى» بدون مبرر.. وكان لصلاح الشاذلى العذر كل العذر وهو يصمم وينفذ ديكورات هذه الأماكن العشوائية الضالة.. وأغلب الظن أن معتز الكاتب لم يجد ما ينتجه فقدم كل ما صور كما هو .. ولم تضف كلمات الأغنيتين وألحانهما أى جديد..

ونصل إلى المخرج رامى إمام فنراه رغم قلة أفلامه - وهى ميزة - يتراجع من «أمير الظلام» إلى «غبى منه فيه» إلى «بوحة» لأنها أفلام تعتمد على النجوم الذين يقومون بإخراجها بأنفسهم ولا يتيحون الفرصة للمخرج كى يخرج، ومع هذا قدم لمحات إخراجية قليلة أبرزها مشهد التاكسيات التى تعبر الراكب الذاهب إلى السلخانة وتتوقف جميعاً فى سباق محموم للفوز بالراكب الذاهب إلى شارع الهرم..

ونعود للجمهور والقراء .. أما الجمهور الذى كنا دائماً مرآة له واعية ومعبرة، فندعوه للكف عن تشجيع هذه الظواهر الخبيثة التى تستغل رغبته فى الضحك غسلاً لهمومه وهرباً من مشاكله رافعة شعار «الضحك للضحك» متخلية حتى عن شعار «الضحك للفن» أو «الفن للضحك» ولا نقول «الفن للحياة» أو «الفن للفن» .. وأما القراء فنعتذر لهم مرة أخرى عن نقل الكلمات البذيئة كما وردت على لسان البطل الهمام.. ولا ننسى أن نحيى الذين اعتذروا عن إخراج هذا الفيلم «بوحة» أو الصعلوك والصعلوكة!

**و.. كلمة**

**الحزن والألم يصنعان الإنسان!**

**١١- ٧ - ٢٠٠٥**

# ملاكى ساندرا

**رغم** أن فكرته مقتبسة وبه سلبيات عديدة إلا أنه أفضل الأفلام المعروضة حتى الآن.. فنياً. للمرة الثانية أتعمد تأجيل مشاهدة فيلم والكتابة عنه إلى ما بعد الجدل المثار حوله إن مدحا أو قدحا لكى أقول كلمتى الخاصة بعيدا عن أى ةمبالغة .. هذا الفيلم هو «ملاكى إسكندرية» الذى يختلف عن السائد من الأفلام مثلما كان الفيلم الأول «سهر الليالى» مختلفا عن السائد أيضا دون إغفال «باحب السيما».

ولقد اشتركت الأفلام الثلاثة فى القيمة والجودة ولكن المبالغة فى التقدير تجعلنا نتوقف أمام الحقيقة النقدية بعيدا عن شرف الاختلاف ومبادرة تغيير السائد ومغامرة النجاة من الفشل للوصول إلى النجاح.

«ملاكى إسكندرية» شأنه شأن أفلام هذا الموسم والمواسم السابقة مقتبس عن فيلم أمريكى - كما قيل - لأنى لا أدعى أننى شاهدت الفيلم وهو بعنوان «التحليل الأخير» ولكن مشاهدة ملاكى إسكندرية تؤكد أنه مقتبس قصة وسيناريو..

والاقتباس قد يكون مألوفا ولكنه غير شرعى، خاصة إذا لم يتم الاعتراف بالمصدر وإعلانه.. وبغير الاعتراف العلنى يصبح الأمر سرقة.. حتى الإخراج ذاته لجأ إلى الاقتباس ربما من الفيلم الأصلى أو من تيار هذه النوعية من الأفلام الأمريكية التى تجمع بين النمط البوليسى وأسلوب الحركة.

فالموضوع لأنه بوليسى كان يحتاج إلى الدقة سواء فى المعالجة وسير الأحداث أو رسم الشخصيات وتحديد مهنها..

تتعرض شخصية المحامى الشاب إلى كثير من المآخذ وعدم المصداقية لأن الدور الذى يقوم به ليس من عمل المحامى ولكنه من صميم عمل ضابط المباحث الذى يجرى وراء الحقيقة بحسه وقناعته بعيدا عن قرار النيابة وحكم المحكمة.. وبغض النظر عن حماس المحامى بدافع الحب وليس جريا وراء الحقيقة فكيف يبلغ هو نفسه عن زوجته، حبيبته، وأم طفلته، على اعتبار أنها شريكة فى جريمة قتل زوجها مع شقيقتها وأحدهما محام زميل وصديق له، يبلغ عنه أيضا رغم أنه صاحب الاعتراف بالتفاصيل الكاملة التى يقدمها لصديق وليس للمحامى الزوج، وكيف يضحى هذا المحامى الزوج بانتصاره الذى حققه فى المحكمة بتبرئه المتهمة التى أصبحت زوجته بعد ذلك؟! هذا المحامى الزوج الحبيب الصديق كان من الممكن أن يضحى بكل ذلك لو أنه كان ضابط مباحث يضع شرف المهنة قبل أية صفة أخرى، فهو كمحام ليس مطلوبا منه هذا التبليغ وتلك التضحيات.. والأحداث فى مجملها تعتمد على كثير من المصادفات وافتعال المواقف مثل اقتحام المحامى لأسرة القتيل بهذه الطريقة وهذه السرعة وعدم مصارحة زميله المحامى شقيق المتهمة له خاصة بعد أن أدينت، إلا إذا كان مستعدا للتضحية بها طلبا للنجاة بنفسه، ولماذا لم يصارحه شقيقه القاتل الحقيقى خاصة وأنه كان يسعى إلى تبرئة شقيقته وليس إلى التضحية بها إلا بعد أن أمسك به المحامى وضيق عليه الخناق وجعله يعترف بأشياء قد تؤدى إلى الحقيقة دون الاعتراف بالحقيقة الكاملة التى قدمها فى النهاية الشقيق المحامى؟! وتفاصيل أخرى يضيق بها المجال هنا.

أما الإخراج «ساندرا» فبرغم اختلافه فى هذا الفيلم بالتحديد عن أسلوبها السابق وعن أسلوب الفيلم المصرى ورائده الراحل كمال الشيخ وعن أسلوب أفلام الحركة المصرية وأحد أعلامها سمير سيف، إلا أنها وقعت فيما أسميته بشأنها من قبل بالنص نص.. ففى أحد أفلامها السابقة قلت إنها حققت فى نصفه الأول الدرجة العظمى ولم تحقق أية درجات فى نصفه الآخر .. وفى

هذا الفيلم بدأت بإيقاع سريع جدا ولاهث للغاية مع حركة كاميرا جنونية حتى أنهكت وأنهكتنا فعادت إلى الهدوء حتى قبل نهاية الفيلم لتعاود ما بدأت به من إيقاع سريع لاهث.. وبينما نجحت فى تقديم نجمين لم يقدما بشكل جيد من قبل هما أحمد عز وغادة عادل، الأول كفتى أول أو جان تسبقه وسامته التى دعمها الأداء الجيد لأكثر من نوع فى آن واحد مصحوبا بخفة ظل تعاملت بوعى مع كوميديا الموقف، والثانية كنجمة أو فوديت لا تعتمد على جمالها وحده وإنما تظهر أداء ظل مختفيا وراء الجمال ولم يظهر جليا إلا فى هذا الفيلم بعد أن أكثرت من الأدوار التى لم تقدمها بشكل جيد، بل كادت تطمس ملامحها جمالا وتمثيلا تتراجع بها إلى الصفوف ما بعد الأولى.. هذا النجاح للمخرجة فى رفع شأن هذين النجمين وإعادة اكتشافهما، لم يصحبه أى نجاح فى تقديم نور وريهام خاصة وأن الأولى ظلت تتراجع بعد فيلمها الأول شورت وفانلة وكاب، ،وأن الأخرى أخذت أدوارها تزداد مساحة دون أن تزداد تألقا .. أما خالد صالح ومحمد رجب فلم تضف لهما المخرجة تغييرا يذكر إلا فى تخفيف حدة العنف الذى درجا عليه.

ولا ندرى لماذا لم تعد تكتب أسماء الممثلين على الأفيشات والإعلانات، اكتفاء، بصور بعضهم لدرجة أنى لم أتذكر اسم الشقيق القاتل الذى أجاد أداء دوره، وكدت أنسى سامح الصريطى رغم عودته للسينما بدور جديد به وخالد زكى فى شخصية جديدة به أيضا.

لقد حركت ساندرا كاميرا نزار شاكر بطريقة مبتكرة واستثمرت موسيقى ياسر عبد الرحمن استثمارا واعيا وأفادت من ديكور حمدى عبدالرحمن إفادة كبيرة، ولاشك أنها وجهت مونتاج منى ربيع توجيها أدى إلى النجاة من الملل المعتاد فى السينما المصرية.

لقد قدمت المخرجة فيلما جيدا رغم كل الملاحظات والسلبيات متعمدة أن تقدم نفسها فى المقام الأول كمخرجة لها شخصية وأسلوب وسط هذا الزحام

والركام أفلام النسيان.. ومن هنا نقول تجاوزاً إن عنوان الفيلم الحقيقى ليس «ملاكى إسكندرية» ولكنه «ملاكى ساندرا»!

**و.. كلمة**

**قلب المؤمن درعه**

**وعقل المؤمن سلاحه**

**٢٦-٧-٢٠٠٥**

## «السفارة فى العمارة.. والعبارة فى الدوبارة»

**قضيـة** مهمة افتقدت وعالجتها الحبكة والحنكة والحكمة بعــد أن كان الجميع يخرجون من معطف عادل إمام بالتشبه والتقليد، تدور الأيام دورتها ويقوم هو نفسه بتقليد شعبان عبد الرحيم والصعود على كتف أغنيتـه «باكره إسرائيل» لاكتساب الناس من مدخل انتهازى أضر بعمرو موسى، وأكد وجود إسرائيل.. لكن الناس تردد الأغنية دون معناها، لأنها أغنية راقصة وليست نشيدا وطنيا.. وكذلك بالنسبة لفيلم «السفارة فى العمارة» فى العمارة» فالذين سيشاهدونه لن يخرجوا بأى معنى واضح، هل هو ضد أو مع إسرائيل؟ وهل هو ضد أو مع التطبيع؟ قضية الاعتراف بإسرائيل من عدمه لم تعد مطروحة بعد أن أصبحت حقيقة واقعة، دون أن تطرح قضية الاعتراف بفلسطين التى لم تصبح بعد حقيقة واقعة، فلا تزال هى الأرض المحتلة، وهى ليست عضوا رسميا فى هيئة الأمم المتحدة التى تضم فى عضويتها الرسمية إسرائيل.

وبعد الأغنية الوصولية تجىء المظاهرة الافتعالية تجسيدا لحلم العقل الباطن - بعيدا عن فلسطين وإسرائيل - حلم أن يظل عادل إمام زعيماً محمولاً على الأعناق يشير بعلامة النصر حتى على الأفيش - على طريقة يا جبل ما يهدك ريح - تحت أى شعار حتى وإن لم يكن مدافعا عنه ومؤمناً حقيقة به - كل هذا بسبب التراجع عن المقدمة والصدارة والقمة، وهو التراجع الذى يأبى الاعتراف به، وإن كف عن ترديد مقولته الأثيرة «النجم هو الشباك بعد أن أصبح نجم الشباك طابور الجدد محمد سعد ومحمد هنيدى وأحمد السقا وغيرهم الذين يغالبهم الحياء فيتغاضون عن ترديد المقولة ذاتها.

ونتيجة لعدم نجاح أفلامه المواكبة لأفلام نجوم الشباك الجدد الهزلية «عريس من جهة أمنية» و«التجربة الدانمركية» و «أمير الظلام» و «الواد محروس بتاع الوزير» يعود عادل إمام مرة أخرى إلى أفلام القضايا والمضامين تجنبا لمأزق المقارنة.. وعندما نقرر أنه مسئول عن أفلامه، فلأنه يشارك فى الفكرة والسيناريو والإخراج، فقدم أفضل أفلامه «الإرهاب والكباب» و«الإرهابى» و«المنسى» و«طيور الظلام» وكلها أفلام غير كوميدية، مثل أحدث أفلامه «السفارة فى العمارة».

«السفارة فى العمارة» إذاً فيلم غير كوميدى، ولذلك هو فيلم جيد، ولكنه فيلم شائك يطرح قضية مهمة افتقدت معالجتها الحبكة والحنكة والحكمة، ووقعت توجهاتها فى التناقض موضوعيا وفى الذروة المضادة «الأنتى كلايمكس» فنيا .. ومن هنا توقع عادل إمام الهجوم من الصحافة المصرية وليس من الصحافة الإسرائيلية!

الشخصية الرئيسية مواطن خارج الوطن طوال ربع قرن من الزمان، غير متزن يعيش حياته بالطول والعرض «نساء وخمر وحشيش».. «لا ليه فى التور ولا فى الطحين» فهو لا منتمى، يريد ما يفعل على طريقة الوجوديين، يطرد من عمله بالخليج بسبب علاقته الآثمة بزوجة مديره الأجنبى، فيعود إلى الوطن ليفاجأ أن العمارة التى يسكن فيها خالية تماما إلا من السفارة الإسرائيلية والأمن المصرى المكثف الذى يحميها بحراسة مشددة، فلا ينزعج إلا عندما يفقد ميزة توصيل الطلبات للمنازل نتيجة لرفض أصحاب المطاعم والسوبر ماركت بدعوى الوطنية، فيقرر بيع شقته ولكن أحدا لا يقبل على شرائها بدعوى الوطنية أيضا، فيتطوع صديقه المحامى بدعوى الوطنية كذلك بإقامة دعوى طرد ضد السفارة لتضرر موكله، لكن الأمن المصرى يحافظ على أمنه ويعمل على راحته فيرتب شقته ويمدها بالغذاء الفاخر مجانا وخاصة الجمبرى والاستاكوزا والحمام والويسكى والحشيش لزوم استقباله لأصدقائه وللنساء الأجنبيات والمصريات تحت عيون الحراسة الساهرة، وهو الأمن الذى يعيد إلى صديقه زوجته الغاضبة فى لحظة وبالأمر، وفى لحظة وبالأمر يفرج عن

صديقته الشيوعية المعتقلة بدون وجه حق، وفى لحظة وبالأمر يزيل آثار صاروخ إرهابى ضل شقة السفارة ليحطم شقته، وفى لحظة وبالأمر ينقذه من انفجار حزام ناسف وضعه له الإسلاميون الإرهابيون جبرا لنسف السفارة .. وفجأة يجد نفسه بطلا قوميا محمولا على الأعناق من جميع القوى الوطنية، الشيوعيين والإسلاميين، تنظيميين ونقابيين وعابرين أمام دار القضاء العالى أثناء نظر قضية طرد السفارة.. وبسبب النساء مرة أخرى يهدده السفير الإسرائيلى بفضحه وتشويه بطولته المزيفة بعرض الشريط الجنسى المسجل له إذا لم يتنازل عن القضية.. وبالفعل يتنازل.. وفجأة يجد نفسه خائنا ملعونا من الشعب المصرى كله هذه المرة.. فيقرر العودة مرة أخرى إلى الخليج حتى بدون عمل.. ولكن استشهاد ابن صديقه الذى يعود من الخليج إلى أرضه الفلسطينية، يوقظ مشاعره ويدفعه إلى طرد ضيوفه الإسرائيليين والمصريين من شقته، وليس من شقتهم ولا من وطنه لأنه لا يملك ذلك لا هو ولا قوى الشعب التى تحمله على الأعناق مرة أخرى أمام دار نقابة الصحفيين وهم يرددون أغنية وليس نشيد «باكره إسرائيل».. وتظل عبارة «السفارة فى العمارة» غير مفهومة على طريقة «العبارة فى الدوبارة»!

هذه هى الذروة المضادة من الناحية الفنية.. أما التناقض فيتمثل فى تعامله مع الشيوعيين ووضع صور لينين وماركس فى شقته لمجرد محاولة الإيقاع بفتاة منهم، المفترض أنه سيتزوجها فى النهاية بعد فشله فى استدارجها رغم تمسكها بمبادئ لا تعنيه من قريب أو بعيد وربما يكون ضدها، وكأنه سيتزوج الجسد دون العقل والروح، ومع هذا يظهر هؤلاء الشيوعيون الذين سيناسبهم مشردين ومهلهلين «معفنين».. ويتمثل التناقض أيضا فى إظهار الإسلاميين إرهابيين حتى وإن كان إرهابهم موجهاً للسفارة الإسرائيلية ومضحيا به هو نفسه على طريقة «شهيدا شهيدا شهيدا».. والتناقض الأخير يتمثل فى تعدى الأمن عليه بالضرب حتى الموت بعد أن يئس منه، وهو نفسه الأمن الذى ينقذه فى اللحظات الأخيرة وعلى غير المألوف لمجرد إعجاب الضابط بمغامراته النسائية.

إنه عـادل إمـام الذى يحـقق لجـمـهـوره المحبط المطحـون من خـلال نفسـه المغامرات النسائية المفتقدة، كما هى عادته دائما، والبطولة المزيفة المفقودة، وهى ليست الضرب هذه المرة ولكنها بالهتافات، الهتافات فحسب على طريقة باكره إسرائيل!

**و..كلمة**

**إذا أفدت الكريم ملكته**

**وإذا أفدت اللئيم تمردا**

**١٦- ٨ - ٢٠٠٥**

## «عيال حبيبة»

## هيا نؤلف ونخرج ونمثل ونغنى جميعا !

إذا كان الإخراج بهذه السهولة، فهيا نخرج جميعا .. ولا داعى للدراسة والتمرس والخبرة والموهبة .. «توقيع مجدى الهوارى».

وإذا كان التمثيل والغناء بهذ ه السهولة فهيا نمثل ونغنى جميعا .. ولا يهم الحضور والقبول وحلاوة الصوت .. «توقيع حمادة هلال».

وإذا كان التأليف وكتابة السيناريو والحوار بهذه السهولة فهيا نؤلف ونكتب جميعا .. ولا ضرورة لامتلاك ملكة الإبداع واكتساب حرفية الكتابة وسلاسة الحوار .. «توقيع أحمد عبد الله» ..

هذا ما نخرج به من فيلم «عيال حبيبة» أحد أضعف أفلام هذا الموسم الصيفى، أفشل المواسم جميعا .. وهو الضعف الناتج عن هبوط مستوى كل العناصر المشتركة فى الفيلم ..

فالإخراج شريط فيديو كليب متواصل، ومثله المونتاج اللاهث والموسيقى الخانية من الأحاسيس والتصوير الفاقد للتركيز .. وهى عناصر فنية اشتركت فى انعدام الوزن والوعى وفقدان الرأى والرؤية.

هذه العناصر الفنية المتخبطة أثرت بالسلب على طاقم التمثيل كله .. فكما فقد حسن حسنى رصيده الفنى بالكامل وأصبح يسحب على المكشوف نتيجة للإكثار والتكرار اللذين هبطا بمستواه .. وقع فى الهوة نفسها وبالطريقة ذاتها محمد لطفى المتألق حتى وقت قريب ورامز جلال الصاعد حتى توقف عند هذا الفيلم «عيال حبيبة».

أما غسان مطر فعلى الرغم من قلة ظهوره إلا أن ظهوره ارتبط بشخصية واحدة لا تتغير منذ أفلام كثيرة من قبل حتى هذا الفيلم، ولا يزال فى الذاكرة الشخصية والأداء وربما الملابس والكأس والسيجار أيضا فى فيلم «عوكل».

وأما محمد نجاتى فقد حاول بعد طول اختفاء أن يظهر بنيولوك أدائى فى مسرحية «إن كبر إبنك» ولم يكن موفقا على الإطلاق، وفى هذا الفيلم وقد جانبه التوفيق أيضا، رغم أن أداءه الموفق فى فيلم «العاصفة» لا يزال فى مخيلتنا.. ونصل إلى غادة عادل التى صبرنا عليها طويلا حتى دورها وأدائها المميزين فى فيلم «ملاكى إسكندرية» ولكن إصرارها على الانتشار كرد فعل لقرارها الذى لم تنفذه بالاعتزال، جعلها تظهر فى فيلم «حمادة يلعب» بشكل غير طيب، وفى هذا الفيلم «عيال حبيبة» بشكل غير طيب على الإطلاق.. والأفلام الثلاثة عرضت فى شهور هذا الصيف التعس الثلاثة.

وهكذا تثار قضية مهمة من خلال طرفى هذا الفيلم الرئيسيين، المنتج المخرج والبطلة.. فالمنتج هو نفسه المخرج.. فإذا كان قد أصبح منتجا بأمواله عملا أو إرثا أو قرضا أو خلافه فمن المستحيل أن يصبح مخرجا بأمواله أيضا، بغض النظر عن طريقة حصوله على هذا الجواز أو تلك الرخصة بدفع فدية أو إتاوة أو تبرع لنقابة السينمائيين التى أقرت هذا المبدأ الغريب والمعيب والمشين غير الدستورى.

هذا المنتج المخرج هو زوج البطلة، وهى علاقة شخصية لا اعتراض لنا عليها، فليس من حقنا أى اعتراض ولكن عندما تتحول هذه العلاقة الشخصية إلى علاقة فنية، يصبح من حقنا النقد.. والنقد يرى أن هذا المنتج المخرج لم يكن من حقه أو لم يكن محقا فى منح الممثلة تلك البطولة المطلقة لأنها غير قادرة عليها وغير أهل لها، فقد أضيرت منها، وبها أضرت بالفيلم ..وإن لم تكن وحدها التى أضرت بالفيلم، فالفيلم أيضا أضر بالفيلم..

ولا ينبغى تفسير هذا الرأى النقدى بأى حال من الأحوال على أنه «غير موضوعى» كما يدعى كافة الفنانين عندما ينقدون.. بدليل إشادتنا هنا ومن

قبل بأداء هذه الممثلة ذاتها، غادة عادل، فى فيلم «ملاكى إسكندرية»، وبدليل أن المنتج الراحل رمسيس نجيب - وكان مخرجا أحيانا - منح البطولة المطلقة لزوجته حينئذ لبنى عبد العزيز، ولكنها كانت ممثلة ناضجة وكان من الطبيعى أن تحصل على البطولة المطلقة، والأمثلة الناجحة كثيرة والأمثلة الفاشلة كثيرة أيضا سواء فى السينما أو فى المسرح أو فى التليفزيون أو حتى فى الكاسيت والفيديو كليب.

حان الوقت وقد أوشك هذا الموسم الصيفى الفاشل على الانتهاء، لكى نتوقف ونقيم ليحصل كل ذى حق حقه وينال كل مقصر جزاءه، بعيدا عن الشباك وإيراداته، سواء كانت حقيقية أو مزيفة لعل وعسى أن يتم تصحيح المسار فى المواسم القادمة.

**و..كلمة**

**القوة الغاشمة، كالنار..**

**إذا لم تجد ما تأكله، تأكل نفسها!**

**٦ - ٩ - ٢٠٠٥**

# درس خصوصى.. للنجوم الجدد!

**النجومية** مـقـدمـات ينبـغى أن تتـوافـر للنجم وإلا هوى .. وهذه هى المخاطرة التى يواجهها كل نجم لم يحسب حساباته بدقة لأنه الوحيد الحريص على نجاحه بعيدا عن أراء ونظريات المنتجين والموزعين الذين يحسبون حسابا واحدا هو الربح، وكأن النجم أو من يدفعون به إلى النجومية يمثل سلعة لا يهم أن تستمر وتحافظ على قدرتها الشرائية، فالمهم أن تطرح كميتها كاملة حتى تنفد..

وهو ما ينطبق على النجوم الذين يضطلعون بالبطولة من أول مرة والنجوم القادمين من الأدوار الثانوية التى نجحوا فيها دون أن يكون نجاحهم فى البطولة مضمونا.

من النوع الأول نجم ستار أكاديمى محمد عطية الذى دفع به إلى بطولة فيلم «درس خصوصى» قبل أن يتعلم الدرس ويعيه مثل كل المطربين الذين نجحوا فى الغناء ولم ينجحوا بالضرورة فى التمثيل .. وليس معنى هذا أنه لم ينجح فى التمثيل أو لم ينجح فى البطولة، ولكنه قدم بشكل لا يساعد على النجاح المضمون، فقد كان فى حاجة إلى دور يلائمه أكثر ليتفاعل مع المشاهدين أكثر، وليس دور الرجل العائد من الماضى بعد أن تجمد نصف قرن من الزمان.

وهى الفكرة الطريفة التى كتبها أحمد عبد العاطى ولكنها تاهت منه وتسربت من بين يديه فتأرجحت بين الخيال العلمى والفانتازيا .. وهكذا أصبح

الحكم عليها مشتتا لا يجد منطقا يحكم بـه ولا حتى بالافتراض .. وقد ساعد على هذا التشتت والتشتيت سيناريو خالد جمال الذى افتقد حكمة المعالجة وصياغة الأحداث، فضلا عن ضعف الحوار سواء فى المواقف على ندرتها أو فى الكوميديا التى انحدرت إلى مستوى التهريج، وهو التهريج الذى أبرزته مجموعة من الكوميديانات المشهود لهم فبدوا جميعا فى حالة غير جيدة: حسن حسنى وهالة فاخر وصلاح عبد الله وحجاج عبد العظيم وسليمان عيد.

أما هنا شيحة المدفوعة هى الأخرى إلى البطولة، فلم تجد الشخصية المرسومة بعناية ولا الدور الملائم لها، فلم تختبر على طريقة لاعب الكرة .. وأما المخرج الجديد سامح عبد العزيز فقد كشف عن موهبة ظهرت فى مشاهد كثيرة وفى ضبط إيقاع الفيلم الذى رغم عدم توهجه تجنب الملل والضيق والاختناق وهى المساوئ التى تصيب الكثير من الأفلام الأخرى، وساعده على ذلك تصوير محمد شفيق الذى استثمر المواقع السياحية والبحر والصخور فى الضوء الباهر وليس الظلام المعهود فيما عدا مشاهد التخوف الصبيانية، كما ساعده أيضا مونتاج دعاء فاضل فى الإيقاع السريع وربط المشاهد، بينما جاءت موسيقى نادر حمدى التصويرية غير فاعلة ولا مؤثرة، وكذلك الألحان فيما عدا اللحن الرومانسى الوحيد والجميل موسيقى وغناء وتصويرا وإخراجا وأداء أيضا.

ونعود إلى تركيبة الفيلم من جميع نواحيه وعناصره، لنجدها مبعثرة بين الفكرة الأساسية وهى دخول سفينة إلى منطقة مثلث برمودا حيث تفقد ويفقد معها البشر أو يتجمدوا حتى يعثر عليهم أحياء وقد توقف بهم الزمن والذاكرة والنمو العقلى والجسمانى وسنوات العمر عند دخول هذا المثلث، وهكذا يبدو الأب العائد أكثر شباباً من أبنائه الثلاثة ولكنه يظل «دقة قديمة» بالطربوش والحمالة والمنشة حتى يلبسه الحفيد ثياب العصر، ولكنه يبالغ فى هذه الثياب فيبدو ابنا لأبنائه، وتتمثل البعثرة فى ارتداء الأبناء كبار السن لملابس الأطفال الصغار بالببرونة والبالونة والمصاصة والبلباتوز والشورت والفيونكة وخلافه، كل هذا بدون مبرر ولا منطق، وأى منطق ذلك الذى يدعو طبيبة السفينة

للوقـوع فى حـب هذا العـائد من الماضى وبأى مشـاعـر يبـادلهـا الحب ويتـقـدم للزواج منهـا، ومـا معنى رفض الأب والجد العائد بيع البيت القديم حتى يعيش هو وأبناؤه وحـفيده، خـاصـة أنهم جـمـيعـا بلا عـمل ولا أى دخل، غيـر فكرة الحـفاظ على الأصـول والتـمسك بالماضى، وهى فكرة خـاسـرة فى ظروفـهم بالتـأكيد.. حتى دعـوة الأب الجد لأبنائه وحـفيده للتماسك والمحبـة جاء ت مباشرة وفى شكل درس أخلاقى أخير للم الشمل.

هل هو إذاً فيلم للصغار أم للكبار أم لهم جميعا أم ليس لأحد على الإطلاق؟!

**و.. كلمة**

**صارت الشمعة تحرق ولا تضىء!**

**٩ - ١١ - ٢٠٠٥**

# جاى فى السريع أم فى الممنوع!

**قلنا** ونقول إن الدفع بالناجحين فى الأدوار المساعدة أو الثانوية إلى البطولة المطلقة، مغامرة بل مخاطرة غير محسوبة وغير مأمونة بل هى حرق للفنان على طريقة غسل الأموال.

هكذا دفع بماجد الكدوانى إلى بطولة فيلم «جاى فى السريع» وإلى جواره ريهام عبد الغفور. فقل عطاؤهما برغم الانفراد وطول الدورين، وبالتالى قل تألقهما وانحسر نجاحهما، خاصة وأن الموضوع عادى لا جديد فيه وأن السيناريو الذى كتبه عبد الفتاح البلتاجى افتقد الترابط والتماسك والابتكار إلا من الأماكن المفتوحة التى دارت فيها أغلب الأحداث، وهى الأماكن التى أظهرت براعة تصوير رمسيس مرزوق أو بمعنى أدق هى الأماكن التى أظهر جمالها وروعتها تصوير رمسيس مرزوق حتى أصبح هو البطل الحقيقى لهذا الفيلم دون غيره ودون أن نغفل اختيار المخرج جمال قاسم لهذه الأماكن وتحديد اللقطات وزوايا التصوير وتوقيت التصوير أيضاً. كما نجح المخرج فى تقديم الاغنية الوحيدة بطريقة الفيديو كليب سينما - إن صح التعبير - من خلال ديكور مناسب صممه حمدى عبد الرحمن، أما لحن عصام كاريكا، فقد جاء استمراراً لطريقته دون تغيير أو تجديد أو إضافة، وأما موسيقى تامر كروان فلم تعبر عن المواقف حتى وإن لم تكن متباينة بحيث ساعدت على الملل والإيقاع البطىء فى فترات كثيرة ويحسل رؤية المخرج المسئول الأول عن ضبط الإيقاع وسد ثغرات الملل.. وهو الملل الذى حدث أيضا نتيجة لتكرار الموقف الأساسى الذى بنى عليه السيناريو، والمتمثل فى عودة شاب يعمل فى الخليج

وفى أبو ظبى بالتحديد إلى وطنه مصر لكى يتزوج مِنْ مَن لا يعرفها ويعود بها إلى مكان عمله، ولأنه لم يحصل على أجازة رسمية فهو على عجلة من أمره لضيق الوقت، وقبل أن يكتشف رئيسه الخواجة غيابه المفاجئ والسرى، وتفشل كل محاولات الزواج حتى يستقر على واحدة ترضى به فى الوقت الضائع، ومع هذا تحدث مفارقات وملابسات وسوء فهم وسوء تقدير يعرقل هذا الزواج، وعند ما يتم وقبل أن تقلع الطائرة بالعروسين يبلغ بالاستغناء عنه.

هذه الخطوط الرئيسية كان من الممكن أن تشكل حالة كوميدية رومانسية راقية، ومع هذا غابت الكوميديا وغابت الرومانسية ليس بسبب السيناريو وحده ولا بسبب الإخراج لكن بسبب الأداء أيضا فماجد الكدوانى لم يفصح عن توجهه، هل هو توجه كوميدى هادئ بلا مبالغات أم أنه توجه جاد مغلف بشىء من الكوميديا النابعة من الموقف، وفى ظل هذا التردد المنهجى ضاع الهدف، ولم يحرز أى تقدم كان قد حققه فى أدواره الثانوية السابقة إلا مواقف قليلة على امتداد الفيلم، وريهام عبد الغفور التى ظهرت بنيولوك مختلف عن الذى ظهرت به فى البداية وعرفت به وشكل طلعتها الأداء وتسريحة الشعر ومفردات الاكسسوار وموديلات الملابس، حتى صارت شخصية أخرى ليست أفضل من الشخصية الحقيقية، فقد كانت تلقائية وبسيطة ورومانسية على طريقة جانب مؤثر من جوانب فاتن حمامة ليس فى هذا الفيلم وحده لكن فى أفلام سابقة أخرى.

أما طاقم التمثيل فلا جديد يقال عنه لأنه لم يضف إلى أدائه ولا إلى هذا الفيلم «جاى فى السريع» أو «جاى فى الممنوع»!

**و.. كلمة**

**وهل تنبت فى بستان الشر**
**زهرة صبار؟!**

**١٦ - ١١ - ٢٠٠٥**

# ملاحظات عامة على الأفلام الخمسة الجديدة

**الأفلام** الخمسة التى عرضت مؤخرا، عرضت بعد زخم المسلسلات التى جاءت ضعيفة ومبالغا فى موضوعاتها وشخصياتها.. ومع هذا تشير هذه الأفلام إلى ملاحظات عامة تتأرجح بين التميز وعدم الصواب.

فى فيلم «جاى فى السريع» تميز الإخراج من خلال لمحات محدودة واختيار أماكن التصوير وزوايا اللقطات وأبعادها نهاراً وليلا، ساعد على ذلك مصور متمكن ومتألق جعل الصورة تنطق وتعبر وتشع خاصة فى الأماكن المفتوحة حتى كاد يكون هو البطل الحقيقى لهذا الفيلم وإن لم يوفق فى المشهد الأخير حيث أظهر البطلة فى شكل غير جميل.. المخرج جمال قاسم والمصور رمسيس مرزوق أنقذا الفيلم من السلبية المتمثلة فى دفع ماجد الدوانى وريهام عبد الغفور إلى البطولة المطلقة وإحاطتهما بمجموعة من الكوميديانات التى استهلكتهم كثرة الأفلام المتتالية والأدوار المتشابهة.

فيلم «غاوى حب» أضعف ما فيه قصة أو «حدوتة» دردش بها محمد فؤاد لكاتب السيناريو أحمد البيه فلقيت عنده هوى إعادة واستعادة أفلام عبد الحليم حافظ، وإن أضاف هذه المرة مشاهد المغامرات غير الموفقة لقيام محمد فؤاد بها وهو المطرب العاطفى، العاشق الولهان والمحب للأطفال ـ فى الفيلم طبعا ـ أما المخرج الجديد أحمد البدرى فلم يقدم أى جديد، وساهم مدير التصوير مصطفى عز الدين فى اختيار البروفيل اليمين لبطله حلا شيحة، الذى يسميه الفرنسيون عند معظم الناس الجانب الشرير، وعدم تنبه المخرج يعد تقصيرا،

وحاول خالد الصاوى أن يستعيد ما يناسبه من أدوار الشر والعنف التى احتكرها غيره فى غفلة.

فيلم «درس خصوصى» من أخطائه خطأ فيلم «جاى فى السريع» وهو الدفع بغير المؤهلين للبطولة إلى البطولة المطلقة، فمحمد عطية لا يعنى فوزه فى ستار أكاديمى ضمان فوزه فى السينما، ومع هذا لم يغن غير أغنية واحدة جيدة، كما أن دور الأب الجد لم يلائمه، على العكس من عبد الحليم حافظ فى دورى المأذون وأستاذ الموسيقى.. وجاء الدفع بهنا شيحة إلى البطولة غير ملائم هو الآخر رغم قصر الدور ولا منطقيته .. ومع هذا صادفت الفيلم بعض المميزات المتمثلة فى لمحات فنية للمخرج الجديد سامح عبد العزيز، وفكرة أحمد عبد العاطى الطريفة رغم شبهة النقل عن مصدر أجنبى.

وفيلم «أريد خلعا» الحالة الوسط بين أفلام «أريد حلا» الذى عبر عن الظلم الواقع على الزوجات وأدى إلى إنصافهن و«الشقة من حق الزوجة» الذى أبرز الحالة العجيبة التى يضطر إليها حكم القضاء ببقاء الزوجين معا فى شقة واحدة رغم طلاقهما و«محامى خلع» الذى يكشف عن بداية تطبيق قانون الخلع ونجاحه .. إذاً لا جديد فى تناول محمد صلاح الزهار لهذه القضية.. أما أحمد عواض الذى قدم من قبل «كلم ماما» بشكل أساء لأبطاله، يقدم «أريد خلعا» بشكل لا يميز أبطاله.

وفيلم «بنات وسط البلد» للمخرج الخبير محمد خان وزوجته الكاتبة وسام سليمان مؤلفة فيلم «أحلى الأوقات» الناجح مع المخرجة هالة خليل والممثلتين هند صبرى ومنة شلبى بطلتى الفيلمين، ومعهما فى «بنات وسط البلد» خالد أبو النجا ومحمد نجاتى، وهو الفيلم الذى يذكرنا بفيلم محمد خان أيضا «أحلام هند وكاميليا» فى العشوائيات، أما «بنات وسط البلد» فيتميز بخروجه من دائرة الكوميديا بما لها وما عليها إلى الموضوعات التى افتقدناها منذ فترة طويلة..

والفيلم يؤكد أن الممثل لا يتميز بأدائه فحسب ولكن بالشخصية التى يؤديها والمخرج الذى يوجهه والمصور الذى يعنى به، وهكذا تميزت هند صبرى ومنة شلبى وكذلك خالد أو النجا فى هذا الفيلم عن أفلام أخرى قاموا بها.

**و.. كلمة**

**الزهور تذبل لا تموت.**

**١٤- ١٢- ٢٠٠٥**

## فتحى العشرى

## الناقد السينمائى والمسرحى والأدبى

- تخرج فى كلية الآداب قسم اللغة الفرنسية وآدابها جامعة القاهرة.
- رأس القسم الأدبى والسينمائى بالأهرام.
- رأس تحرير مجلات كوكب الشرق - زينة - عيون عربية - سياحة ٢٠٠٠ وسلاسل الرواية العربية - روايات نوبل.
- أدار تحرير مجلات سطور الفيصل - كتابى - حوليات نجيب محفوظ.
- عضو لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة ونقابات الصحفيين والسينمائيين والممثلين واتحاد الكتاب وجمعية كتاب ونقاد السينما.
- أمين عام مؤتمر المسرح المصرى - نائب رئيس مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى - عضو أمانة مؤتمر الأقاليم.
- ترجم مسرحية لكوكتو - شحادة - سيزير - جولدوتى - أرابال - تربيانا - جامياك سالاكرو - يونسكو - لابيش - ودراسة عن كوكتو.
- ترجم روايات وقصص الساروت - بين جلون - موريال - رولان - جيرودو - شولد خوف - كلوديل - شديد - موباسان - روسان - ودرسات لساروت - نينيه.
- ترجم قصائد لإيلوار - جويان زو - كوزان - أراجون - كاتب ياسين - رامبو.
- من مؤلفاته كهف الحكيم - دقات المسرح - صرخات فوق المسرح - شباب هذا العصر - جرنيكا - سينما نعم سينما لا - نبض العصر - قمم عربية وغربية - الإنسان كلمة - مفكرون لكل العصور - المسرح التجريبى.

- مستقبل المسرح ـ الوان العصر ـ نبضات المسرح ـ سينما نعم ثانى مرة ـ عادل إمام ـ يوسف السباعى ـ جان كوكتو.
- كتب سيناريوهات إنت عمرى ـ لن تسرق حبى ـ دموع على وجه القمر ـ آدم والنساء ـ إلى من يهمه الأمر.
- أعد وقدم عدداً من البرامج الإذاعية والتليفزيونية.
- شارك فى عدد من المهرجانات الدولية السينمائية والمسرحية والأدبية.

# الفهرس

**مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب**

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. egyptianbook. org. eg

E - mail : info @egyptianbook.org. eg